جعفر العقيلي

في الطريق إليهم

حوارات





في الطريق إليهم

• **في الطريق إليهم / حوارات**

• **جعفر العقيلي / كاتب من الأردن**

• **الطبعة الأولى 2010**

•حقوق النشر والتوزيع محفوظة:



دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع

P.O. Box 927651 Amman 11190 Jordan

Tel. +962 6 5606 263 - Fax + 962 6 5606 362

E-mail : wardbooksjo@yahoo.com

طبع بدعم من وزارة الثقافة / عمان ، الأردن



الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن

وجهة نظر الجهة الداعمة

• الإشراف الفني : **محمد الشرقاوي**

• تصميم الغلاف: **محمد القرالة**

• رسومات الكتاب الداخلية: **محمد القرالة**

• رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية : 2010/6/2168

تجدون كتبنا على الموقع التالي

WWW.darwardjo.com

جعفر العقيلي

في الطريق إليهم

حوارات مع

د.أنور الزعبي، خليل السواحري، سعود قبيلات، سلمى الخضراء الجيوسي، د.شكري عزيز الماضي، د.عبدالرحيم مراشدة، عدي مدانات، د.عز الدين المناصرة، فايز محمود، ليلى الأطرش، محمود الريماوي، محمود فضيل التل، د.ناصر الدين الأسد، هاشم غرايبة، د.هند أبو الشعر، يوسف ضمرة

سياحةٌ جادّة في حياة المؤلف

حكمت النوايسة

يأتي هذا الكتاب ضمن النشاط الصحفي للصديق القاص جعفر العقيلي، تأشيراً على النشاط الدؤوب الذي يقوم به في الحراك الثقافي منذ ما ينيف على عشر سنوات، جامعاً فيه مختارات من الحوارات التي أجراها مع كتّاب ومفكرين ومثقفين لهم مكانتهم في المشهد الفكري والثقافي في الساحتين الأردنية والعربية، ولهم أفكارهم التي ربما لا نجدها في كتبهم، لسبب أو لآخر، ومن هنا تأتي الأهمية الاستثنائية لمثل هذه الحوارات.

العنصر الثاني الذي يجعل هذا الكتاب قميناً بالقراءة، خاصٌّ بالمحاوِر، جعفر العقيلي، فمتصفّح الكتاب يدرك منذ صفحاته الأولى أنه أمام عمل جاد؛ ذلك أن المحاوِر كان يذهب إلى عمله مستعدّاً، محدّداً ما يريد من المحاوَر، لا يترك أسئلته تأتي من «فيض الخاطر» كما هو غالب في الحوارات الصحفية، وإنما كان يبنيها من خلال الاطّلاع على اهتمامات من سيحاوره وإنتاجه؛ فهو عندما يحاور (المرحوم) أنور الزعبي في موضوع خارج اهتماماته، يَعُدّ العدّة بقراءة أعمال الزعبي، في تنوعها، وفي الخيط الذي ينظمها، ومن هنا يتأتى له أن ينشئ حواراً سلساً، في موضوع شائك، يُطلعنا به على آراء لا نجدها في الكتب، إذ ليس كل أفكار الكاتب والمفكر موجودة في كتبه.

ولنَا أن ننظر في ذلك أيضاً من خلال حواره مع (المرحوم) خليل السواحري، حيث نقف على مفاصل مهمة في تجربة السواحري، وشهادة مفيدة عن جيل المؤسسين في القصّة، في فلسطين والأردن. وهي مفاصل تكتمل عندما نقرأ حوار العقيلي مع القاص محمود الريماوي

الذي شقّ طريقه في الكتابة القصصية بصمت، أنطقه الحوار معه، فقرأنا جوانب معرفية لها أهميتها في فهم قصص الريماوي، ومعاركة أجوائها الهادئة.
وعندما نقرأ حواره مع القاص سعود قبيلات، نقف على الأهمية الاستثنائية لهذا الحوار، مع قاص صامت، قليلاً ما يتحدث عن قصصه، وهي قصص مثيرة في تجديدها، وطاقتها الاختزالية.
أما حواره مع الروائي والقاص عدي مدانات، فنطّلع من خلاله عن كثب، على تجربة مدانات الإبداعية وظلالها في حياته. وأهمية الحوار هنا أنّه يؤسس لقراءة هذا الكاتب المهم الذي لم يحْظَ بما يستحقه من نقد، وإن كان قرّاؤه كثر، كما يضيء لنا الحوار معه جوانب من الحياة الإشكالية لصديقه تيسير سبول التي انتهت بانتحاره.
في هذا الكتاب حوار مع فايز محمود، المثقف القريب حدَّ الظلم في المعرفة السطحية له، والبعيد حدَّ الجهل في التناول الحقيقي لأعماله.. إن العقيلي هنا ينصف فايز محمود، المثقفَ الموسوعي وصاحبَ القلق الإنساني الفريد، بأن يقدّمه بما يستحق من تقديم، ويثير القارئَ إلى أسئلة مهمّة عن إنتاجه الفكري والإبداعي.
وفي حواره مع الشاعر والناقد والمثقف عز الدين المناصرة، ينشر العقيلي أمام الناس آراء المناصرة في قضايا مهمّة في الثقافة العربية، كانت مفاتيح لمعارك خاضها، وجدل أوجده، ونمائم كثيرة قال بها كثيرون دون أن يحمّلوها حقها المعرفي الجدلي الذي ينشده المناصرة، والحوار صريح ذاهب إلى كشف الستار عن تقوّلات لم ترتقِ إلى المثاقفة المفيدة كما يريد المناصرة.
وربما كان اختيار العقيلي لنشر الحوار مع الشاعر والأكاديمي عبدالرحيم مراشدة موفَّقاً؛ ذلك أنّه يضيء شيئاً من هواجس الكتابة الجديدة التي تحاول أن تبني أسسها في الغيوم، وتتكئ على إرث معرفي قد يسندها أو لا يسندها في تأسيس شرعيتها الأرضية.
وإذ يحاور العقيلي في هذا الكتاب الشاعرة والباحثة والناقدة سلمى الخضرا الجيوسي، فإنه يوصل إلينا شيئاً من معركة التعريف بالأدب العربي والمقاومة التي واجهتها في الغرب في مسيرتها البنّاءة، وأسرار التطوّر السريع في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ومشاغل هذا الشعر كما تبدو عند مبدعة ناقدة وباحثة، وقفت حياتها على التعريف بهذا الشعر، في العالم، والتأريخ له بجهد مؤسسي خطير، لا نعدم معه أن نتعرّف لمحات مهمة من حياتها وانشغالاتها التي لا نعرفها.

وفي حواره مع الناقد العربي شكري عزيز الماضي، نقف على أسرار أخرى لم يقلها هذا الناقد المهم في كتبه، ونقف على آراء يمكن أن تشكل بواعث حقيقية لدى الشبان الذاهبين في هذا الإطار يأخذون بها، ويبدأون مسيرتهم «على بيّنة»، فتجربة الماضي، تأتي أهميتها في سعة اطلاعه، وجديّة انشغاله، وأصالتها.

ومع الروائية ليلى الأطرش، نقلّب صفحات من مرجعية الكتابة الروائية عندها، وانشغالاتها «الجندرية» و«النسوية» الصريحة التي تتأسس على البحث في الواقع النسوي العربي، وتقدّم آراء بحاجة إلى قراءة ومناقشة، فضلاً عن كشفها عن أسرار العالم الروائي عندها.

وعندما يحاور العقيلي العالمَ والباحثَ الكبير ناصر الدين الأسد، فإنه يُطلعنا على أشياء قريبة وحيوية، في تجربته الرِيادية، في الوقت الذي يقدّم لنا فيه، ربما دون أن يدري، إشارة مهمّة إلى تواضع العلماء، نلمسها في التعادل الكمّي بين السؤال والجواب، في المادة، وصراحة العلماء في كثير من الآراء التي نقرأها حول النتاج الثقافي العربي في عقوده الأخيرة.

وعندما يحاور الشاعرَ محمود فضيل التل، يذهب إلى ما لم يتوقعه الشاعر من أسئلة، تتناول رومانسية تجربته، ومكانتها في الواقع الشعري، وهدوءها في عالم شعري تعصف به القفزات الخرافية في عالم الحداثة.

أسئلة كثيرة يثيرها العقيلي وينبش بها وعيَ الكتابة عند الروائي هاشم غرايبة، نقف من خلالها على كثير من الأجوبة التي نحتاجها ونحن نقرأ غرايبة الروائي، مدجّجين بالصورة التي نحملها عنه سياسياً ومناضلاً، وإدارة السؤال بذكاء جعلت من الحوار مفاتيح مهمّة لقراءة جوانب حيوية عند غرايبة.

أما عندما يحاور هند أبو الشعر، القاصة والأستاذة الجامعية، فإن للحوار نكهة التنقل بين أفقين من مشاغلها، والتجسير بينهما بمقولاتها التي ربما تفسّر بها المنطقة الوسطى بين البحث التاريخي والكتابة الإبداعية، في حوار مطوّل لا بدّ أن يستفيد منه كل من يقرأ أبو الشعر المبدعة.

أما في حواره مع القاص يوسف ضمرة، فإنه يعرّفنا بالأفق النقدي عند ضمرة، ويخرج من عالم القصة إلى عالم النقد، الذي يشغل هذا الكاتب، وإن كان غير مشتهر به لأسباب تتعلق بعدم نشره ما يكتبه في متابعاته النقدية في كتاب، لكن الحوار يضيء شيئاً من تلك الذائقة النقدية التي يتمتع بها، فضلاً عن إسهامه في إضاءة جوانب من العوالم القصصية والروائية عنده.

وإذ يغلب أن يفاجئ العقيلي ضيفَهُ برأيٍ قاله، أو مقولة كتبها ذات بداية، أو معركة، وقد يكون نسيها، فإنه بذلك يؤسس لنوع من الحوار الصريح، المفيد، متكئاً فيه على جديّته في العمل، واحترامه لمحاوره، فضلاً عن إيمانه بأهميّة الحوار، وفائدته المرجوة.

هذا الكتاب إضافة مهمّة في قراءة الأدب من هناك، من عالم المرجع، والخارج، يُبقي المؤلف حيّاً، يأكل الخبز، ويجالس نصّه كثيراً، ويذكّرنا بالمحاورات المهمة في التجربة الإنسانية، التي اتكأ عليها الباحثون في ما بعد، وأبدوا كثيراً من الأنظار المهمّة التي أضاءت الحراك الفكري والثقافي الإنساني.

ولنا أن نقرأ هذا الكتاب قراءتنا روايةَ الأصوات، لكنّها رواية المرجع هذه المرة، أكثر من كونها رواية العمل الفني، وربّما من هنا تأتي المتعة الحقيقية لمطالعة الكتاب.

وبعد، فهذه ملاحظات ما أردت بها إلا أن أبدي إعجابي، وأقدّم شكري على ما أضاف إلى معرفتي، وقرّب إليّ مفكّرين وكتّاباً أحبهم وأحترمهم، لهم بصماتهم المهمّة في الزمن الثقافي الذي نعيش فيه.



د. أنور الزعبي:

علينا تقديم نموذج عربي إسلامي للعولمة

■ لنبدأ بالسؤال الذي يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى: لماذا اخترتَ دراسة المعرفة والمنهج؟

منذ أن حاولت التعرف على الحياة معرفياً وأنا تشغلني مسألة المعرفة والمنهج. وكنت أطّلع على معارف كثيرة في اللغة والأدب والفن والفكر والعلوم، لكنني كنت أرى نفسي مأخوذاً أحياناً بهذا الفكر دون ذاك، ومحتاراً كيف يمكن لي أن أقيّم هذه المعارف والمعلومات. فطرأ لي أنه ينبغي عليّ أن أحاول إعادة النظر في ما أتلقاه، من خلال وسيلة تمكّن لي أن أميّز المعارف والمعلومات النافعة دون غيرها.

كانت المسألة عسيرة، وتتّصل بأكثر من بعد فلسفي، فما الصواب، وما الخطأ؟ وما الحق، وما الباطل؟ وما الخير، وما الشر؟ أسئلة كثيرة ظلت تلحّ عليّ، ولا أزعم أنني قد فرغت منها، أو انتهيت إلى أجوبة واضحة بشأنها، لكن هذا لا يمنع أنني توسّمتُ ببعض المسالك التي ينبغي عليّ أن أراعيها فائدةً بوسعها أن تحقق لي رصيداً معقولاً من المعرفة التي أتوسّم صوابها، بحيث تكون قاعدة لي في اكتساب المزيد من المعارف الأخرى.

■ ومن أين بدأتَ في مشروعك المتمثّل بدراسة المعرفة والمنهج؟

لقد اطّلعتُ في بداية الأمر على النتاج الغربي المترجَم في هذا النطاق، وتأثرت بديكارت وكانط وهيغل، ثم هوسرل. وقبلهم بطبيعة الحال سقراط وأفلاطون وأرسطو والقديس أوغسطين والقديس توما الأكويني.

وقد تمثّلت هذا قبل أن أذهب إلى الفكر العربي الإسلامي للغاية نفسها، حيث قرأت بعناية أبرز المفكرين العرب الذين نظّروا في حقل المعرفة والمنهج، وأخصّ منهم بالذكر: الشافعي، النظّام، ابن حزم، الغزالي، ابن تيمية، ابن رشد وابن خلدون.

■ وهل وجدتَ اختلافاً بين المفكرين العرب والغربيين الذين تناولوا هذ الموضوع؟

لا.. لم أجد كبيرَ خلافٍ بينهم، بحيث يجعل عملَ أيٍّ منهم مناقضاً أو منافياً لعمل الآخر تماماً، بل وجدت من التكامل بين جملة المفكرين العرب المسلمين والغربيين الشيء الكثير، بحيث باتت لديّ حصيلة أستطيع أن أَلَخّصها بالتالي: إن المعرفة تحدث غريزياً، وفطرياً، وبديهياً، واستدلالاً، وحدساً، ثم إلهاماً ووحياً. على أنه ينبغي اتباع خطوات وإجراءات متماسكة للوصول إلى قناعات بالمعرفة التي توفرها تلك المصادر. ومن بين هذه الخطوات والإجراءات الاستدلالُ بشقّيه (الاستنباط والاستقراء)، وغير ذلك مما يُعَدّ منطقياً ولكن له منطقه الخاص، ذلك أنني أعدّ اللغة مثلاً في حدّ ذاتها لها منطقها الخاص، وكذلك الحدس والإلهام.

■ وماذا قدّمت لك هذه المنهجية؟

لقد ساعدتني هذه الرؤية في بلورة أفكاري منذ بداياتي، فكان أن أَلّفْتُ كتاباً قبل أن أنهي الثلاثين من عمري أسميته "المقدمة"، عرضت فيه للمنهج الذي أتبنى في غربلة المعارف، وقد وزعته حينئذٍ على نطاق ضيّق على الأصدقاء طالباً رأيهم فيه، فوجدت التشجيع الكافي للاستمرار، وما يزال هذ الكتاب يمثّل مرجعيةً بالنسبة لي.

■ ما الذي وضعتَه، بعد هذه الخطوة، من مؤلفاتٍ في إطار مشروعك، واشتغالك في حقل المعرفة والمنهج؟

لقد قادني الاهتمام بهذا الحقل في ما بعد إلى الاستزادة في حقل المعرفة والمنهج، بحيث نشرت سلسلة من المقالات تحت عنوان "في تحليل المفاهيم"، جُمعت في كتاب من جزأين لاحقاً. ثم تابعت تحصيلي العلمي في الحقل نفسه، فقدمت رسالتي لنيل الماجستير بعنوان "ظاهرية ابن حزم – مسألة المعرفة والمنهج" ورسالتي في الدكتوراه "مسألة المعرفة والمنهج في فكر الغزالي"، وتَوَّجْتُ هذه السلسلة بتأليفي كتابَ "واقعية ابن تيمية – مسألة المعرفة والمنهج".

بيد أن هذا لم يمنع من أن أكتب بين حين وآخر قصة قصيرة، أو جزءاً من رواية، أو قصيدة، ولكن من غير كثيرِ عنايةٍ بهذا الجانب.

■ **كتبت في تحليل المفاهيم أكثر من مئة مقالة، لماذا هذا الاهتمام؟ وما ارتباط تحليل المفاهيم بمسألة المنهج؟**

أرى أن مراجعة المفاهيم وإعادة قراءتها ونظمها مجدداً، مسألة أساسية في المعرفة والمنهج، لأن المفاهيم بطبيعتها متحركة، وفي نشاط دائب. فالمفهوم الذي قد يكون منحدراً إلينا من جيل سابق، قد يطرأ عليه تغييرٌ بحيث أن دلالته إمّا أن تتسع، وإمّا أن تضيق، وبالتالي يصبح للمفهوم معنى آخر. فمفاهيم "المعرفة" و"الدين" و"الديمقراطية" مثلاً هي مفاهيم في حراكية دائبة منذ العصر اليوناني حتى العصر الحالي. وهذا ما يدفع إلى ضرورة ضبط المفاهيم التي نتحدث بها، وتحديدها. وبذلك لا يكفي أن نستعمل الألفاظ الكلية دون التعرّف على ما تعنيه دلالاتها التي انتهت إليها. فلا بدّ من تحديد الألفاظ عند بداية أي حوار جادّ أو رصين. وعليه، فليس بوسعنا أن نكوّن رؤية مشتركة دون أن نتواصل ونستشعر حراكية المفاهيم ونتفق على مدلولاتها.

وظيفة تحليل المفاهيم لدي كانت محاولةً لبيانِ آخر ما وصل إليه المفهوم في حركيته، وفي الوقت نفسه إذا أمكنني أن أضيف شيئاً في هذا المجال فإنني أفعل، وبما ينسجم مع نظرتي الشاملة في مسألة المعرفة والمنهج.

■ **وبمن تسترشد في هذا الأمر؟**

أسترشد بعلمين كبيرين هما ابن حزم الأندلسي وهوسرل، وبمنحاهما الظاهري في تناول الأمور، الذي يعني الرجوع إلى الوجود كمعطى للذات العارفة من خلال الظواهر التي يَحْفَل بها الإدراك.

■ **كيف ترى واقع المعرفة والمنهج في العالم العربي والإسلامي في الوقت الراهن؟**

لقد دخلت الأمة العربية والإسلامية في مرحلة سبات استمرت فترة طويلة، بعد أن كانت حضارتها تشعّ كل ألوان المعرفة والعلم. ولم تستيقظ هذا الأمة كي تأخذ دورها مجدداً إلا في بداية عصر النهضة، حين نهض بعبء التحديث والمراجعة نفرٌ من الرواد منهم من تأثر بالغرب، ومنهم من تأثر بالثقافة العربية الإسلامية. ومع قيمة جهودهم إلا أنها لم تولِ مسألة المعرفة والمنهج الأهمية الكبيرة، وإنما اهتمت إمّا باستعادة الماضي وإحلاله بالحاضر، وإمّا باستعارة النموذج الغربي، بعجره وبجره، وإحلاله بالحاضر، فنشأ تياران متصادمان،

أحدهما يدعو إلى التغريب كاملاً، والآخر يدعو إلى الأصولية كاملاً.

ومن الطريف أن يلحظ هذا الأمرَ مفكرٌ مثل ابن حزم الأندلسي قبل عشرة قرون؛ فقد قدّم وجهة نظر بهذا الخصوص، ورأى أن كلا الاتجاهين على خطأ. وبذلك تنازعت الثقافةَ العربية والإسلامية توجهاتٌ متضاربة بين الفلسفة والشريعة، مما ترك أثره سلباً في مشروع النهضة بأسره، وأدّى إلى عدم ارتقاء العالم العربي والإسلامي إلى المستوى المطلوب حتى الآن.

وبما أن المسألة الأهمّ من وجهة نظري هي مسألة المعرفة والمنهج، فقد كان على الجميع أن يبحثوا الموضوع من هذه الزاوية لإحقاق ما هو حقّ، وإبطال ما هو باطل قدر الإمكان، دون تمثيل الماضي أو الـ"غير"، وإنما تمثيل الذات الحاضرة، وذلك بأن يعي العرب والمسلمون ذاتَهم في الحاضر، بالاستفادة من الماضي واستشراف المستقبل. وأطرح معادلة بهذا الخصوص تعتمد على ما أدعوه: "المنهجة والنمذجة والأدلجة".

وفي هذا السياق لا أغمط الكثير ممن قدموا رؤى ثاقبة، وكانت لهم إسهامات طيبة في النهضة وما بعدها، فقد أثمر هذا جزئياً في نقلنا إلى وضع أحسن من سابقه، ولكنه وضع ظل مغلق الآفاق إلى حدّ كبير، وموضعاً للنزاع أكثر منه إلى الاتفاق. وبالنسبة لي، فقد حاولت أن أتلمّس كيف نجد ذاتنا في الحاضر ونعي بها، وكيف يمكن لها أن تكون فاعلة بإزاء المستقبل. وقد شرعت بمشروع قراءة وإعادة نظم واستشراف التجربة العربية والإسلامية الشاملة.

■ وفق ذلك، ما هي المراحل التي مرّت بها هذه التجربة؟

تتمثل هذه التجربة في نظري بمسيرة قسّمْتُها لغايات تداولية إلى محطات عدة؛ أولها سيرة الريادة والاستكشاف (أي مرحلة تدوين الثقافة العربية الإسلامية)، ثم سيرة التفتح والإزهار بالنسبة لبعض العلوم الشرعية واللغوية، والعلوم الحكمية (وقد ساهمت الترجمةُ في إنعاش ذلك)، ثم سيرة التنظير والتأصيل، سواء في حقل علم الفقه، أو علم الكلام، أو علم التصوّف، أو الفلسفة، ثم عالجت سيرة المراجعة والتحديث التي نهض بعبئها كبار مفكري الإسلام كابن حزم، ابن رشد، الغزالي، ابن تيمية وابن خلدون. ثم تطرقت بعد ذلك إلى سيرة التراجع والنكوص، والأسباب التي أدت إليها، ثم تحدثت عن مسيرة الاستعادة والاستئناف ممثَّلَةً بالحركات الإصلاحية من جانب، ورواد النهضة من جانب آخر، وانتهيتُ إلى عرض سيرة التيارات الفكرية المعاصرة، تمهيداً لاستشراف المستقبل الممكن أو المتاح أو

المرغوب فيه. وقد حاولت استشراف السيناريوهات التي رأيتها ممكنة.

ألا ترى أن الفلسفة غائبة عن مجريات الواقع الراهن عربياً، وغير مؤثرة فيه، في الوقت الذي تقوم فيه نهضة الغرب وتقدمه التكنولوجي وطروحاته السياسية على مقولات فلسفية خالصة؟

هناك محاولات عربية جادة في هذا المضمار، ولا سيما في الربع الأخير من القرن العشرين، ولكنها غير كافية، ويستشعر أصحابها أنفسهم أنها لم تعد مواكِبَةً للدخول إلى المستقبل في عالم متغيّر، ويتطور علمياً كل أربع سنوات. حتى إننا إذا ما قارَنَّا ما يقدمه المفكرون العرب بما يقدمه الغرب (لا سيما الأميركي) في حقل الدراسات المستقبلية والاستشراف، سيبدو لنا بونٌ شاسع بين الطرفين.

■ وما المطلوب من الفكر العربي ليجاري ما يحدث حولنا من تغيّرات متسارعة؟

بلا شك أن المتغيرات التي تجري على الساحة الدولية الآن هي تغيرات كبيرة، ولم يعد يجدي أن نطرح طرحاً تقليدياً بإزائها، فهي تحتاج إلى نوع من الحدس الخاطف والطفرة كي نحيط بها. وهنا أرى بأن على الفكر العربي أن يسعى لتقديم أنموذج كلّي للتعايش مع الأطراف الدولية المختلفة في عالم متغير، ذلك أن النماذج المحلية والوطنية لا تكفي، إن لم نُدخل في الحسبان أطرافَ المعادلة الدولية، فقد بتّنا في عالم واحد، والعولمة قدرٌ لا يمكن العيش خارجه، أو الانفلات منه. إذن، فلا أقلَّ من أن نسهم في هذه العولمة، وأن نرشدها ونؤنسنها بحيث تكون مقبولة من جميع الأطراف. أما أن يعمل كلٌّ على هواه، وأن تفعل كل جهة ما ترغب بصرف النظر عن الآخرين، فهذا أسلوب محكوم عليه بالفشل.

■ ولكن أميركا قدّمت أنموذجها الخاص بالعولمة، وهي تعمل على إنجازه وبوتيرة متسارعة منذ مطلع التسعينيات..

نعم، لقد قدمت الولايات المتحدة الأميركية النموذج الخاص بها لهذه العولمة، وهو يُسْتَثمر لصالحها في سبيل إيجاد مناطق نفوذ لها، ولزيادة هيمنتها على العالم، ولذلك دعت إلى ما دعت إليه بالنسبة للعالم العربي والإسلامي، وتقوم بتنفيذ ذلك من خلال احتلال أفغانستان والعراق، ودعم الاحتلال الصهيوني في فلسطين. ويقاوم العرب والمسلمون هذا التوجّه، وأيضاً فإن الغرب ليس راضياً جميعه عن هذا التوجه. وبالإضافة إلى أوروبا، فإن روسيا والصين تقف ضده، لكنها لا تقدم البديل له، وهذا يَحُول دون فهم العصر والدخول فيه.

فالمطلوب يتجاوز هذا إلى تقديم نموذج خاص بنا بوسعه أن يتلاءم مع النموذج الغربي والنماذج الأخرى، ويأخذ في الحسبان أننا نعيش في عالم واحد.

من المؤكد أن مظاهر العولمة، ممثلةً بالليبرالية الاقتصادية والفضائيات والتكنولوجيا وهيمنة الإعلام، تجعل العالم قرية واحدة. وإذا ما كان الغرب (الأميركي) يستغل هذه جميعاً لتحقيق أغراضه، فإن أصواتاً في الغرب نفسه ترى أنه يجب عدم الاستمرار على هذا النحو، وترى أيضاً أنه بوسع جميع شعوب العالم أن تتعايش وفق نموذج أفضل. وربما كانت كتابات بريجنسكي ونعوم تشومسكي وهنتنجتون، خير مثال على تلك الأصوات التي تنادي بعالم أفضل.

وفي مايتعلق بما أراه، فإنني أرى، إلى جوار استمرار مقاومة هذه العولمة الأميركية، تقديمَ نموذج عربي إسلامي للعولمة يكون مدعاةً للقبول، وعلى المؤسسات العربية والإسلامية والدولية أن تجعل هذا ممكناً.

وُلد في العام ١٩٤٤ ورحل في ٢٤ آذار ٢٠٠٩. صدر له مؤلفات من بينها: "ظاهرية ابن حزم"، "صوفية الغزالي"، "واقعية ابن تيمية"، "مسيرة المعرفة والمنهج في الفكر العربي الإسلامي، صورة مشهدية بانورامية"، "رسائل في المعرفة والمنهج"، "تيارات الفكر العربي الإسلامي المعاصر وتحولات العصر وتداعياته"، "دراسات في الفكر العربي الإسلامي" و"العقل والعقلانية الشاملة في الفكر العربي الإسلامي".

له بحوث منشورة حول مستقبل الثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين، والنظام المعرفي الإسلامي، والثقافة والتنمية، والمشروع الثقافي النهضوي العربي.

عمل الزعبي، الذي حمل دكتوراه الدولة في الفلسفة، في قطاعات مختلفة كان آخرها وزارة الثقافة التي شغل فيها منصب مساعد الأمين العام، ومن ثم مستشار الوزير، إضافة إلى أنه كان محاضراً غير متفرغ في عدد من الجامعات الأردنية. كما أُسندت إليه مهام رفيعة في العديد من الهيئات الثقافية مثل الجمعية الفلسفية الأردنية، ونقابة الفنانين الأردنيين، وملتقى عمان الثقافي، ولجنة السيناريوهات في الأردن للعام ٢٠٢٠، وشارك في ندوات ولقاءات عربية ودولية مختلفة.



خليل السواحري:

هذا زمن يصعب فيه التصالح مع النفس

■ أبدأ من حيث انتهى الشاعر عز الدين المناصرة في كلمته على الغلاف الأخير لكتاب "قمر القدس الحزين" : "... أقول ذلك، لأن السواحري تعرض للتشويه مثل سائر المثقفين الوطنيين، ولكن (لا يبقى في الوادي غير حجارته) كما يقول المثل الجزائري" . فما التشويه الذي تعرضتَ له، وبأيّ "سلاح" واجهته، إذا كنت قد دافعتَ عن نفسك؟

التشويه الوحيد الذي تعرضت له جاء من أحد أدعياء النقد والأدب، وهو يقيم في هيوستن بعد أن تم طرده من الإمارات، أصدر صحيفة صفراء مهمّتها شتم الشرفاء وتشويه سمعتهم، وقد طالت أحقاده أكثر من شخصية صحفية وسياسية وأدبية، وكنت قد نشرت في صحيفة "الرأي" ، ١٩٩٢/٨/١٤ (زاوية ٧ أيام) مقالة عن الصحافة العربية الصفراء التي تصدر في الولايات المتحدة، وتمولها جهات مشبوهة ومهمّتها الأساسية التحريض على الشعب العراقي والاستعداء عليه، ونهش الشخصيات الأردنية والفلسطينية التي تدعم نضال العراقيين في فك الحصار عنهم (آنذاك) وفي تحريرهم حالياً من الاحتلال.

وكان ردّي عليه هو مواصلة التجاهل مع يقيني بأنه لن يجرؤ على العودة إلى الأردن لما أثاره من نهش وتشويه لعشرات الشخصيات.

ومع ذلك، فلا يمكن حجب السموات بالعموات، كما يقولون، والناس في الأردن والخارج يعرفون مستوى الصحيفة ومستوى الذي يقوم بإصدارها، وقد رد على تخرصاته أكثر من ناقد أدبي، ومعظمهم من العراقيين.

■ يرى الناقد العراقي ضياء خضير أن مجموعة "مقهى الباشورة" جعلت التعبير عن القضية الفلسطينية بواسطة القصة القصيرة، يتقدم خطوةً أخرى. الآن بعد

ثلاثين عاماً.. كيف تنظر إلى هذه الخطوة، وما هي المجاميع أو التجارب اللاحقة التي مثّلت خطوات أخرى على هذا الدرب؟

صدرت مجموعة "مقهى الباشورة" في أربع طبعات، أولها الطبعة التي أصدرها اتحاد الكتاب العرب في دمشق ١٩٧٥، وهي تصور النضال العفوي للشعب الفلسطيني خلال الأعوام الأولى من الاحتلال ١٩٦٧ – ١٩٦٩، في ظل غياب التنظيمات السياسية الفاعلة آنذاك، وقد عدّها معظم النقاد الذين تناولوها (أكثر من ثلاثين ناقداً) تمثل مرحلة جديدة في القصة القصيرة الواقعية، من خلال شخوصها البسطاء (القرويين غالباً) وكيفية تماسهم مع عالم المدينة (القدس)، والقضايا اليومية التي بدأوا يواجهونها مع الاحتلال.

وقد أشار بعض النقاد إلى تشابه التجربة بأسلوبها الواقعي الساخر، بين "مقهى الباشورة" و"سداسية الأيام الستة" لإميل حبيبي، وبعضهم ذهب إلى عدّها نمطاً من الواقعية الشعبية والواقعية التسجيلية.

هذه المجموعة في مرحلتها التاريخية (السبعينيات) كانت نمطاً جديداً من الكتابة القصصية التي تتشابه مع ما أنتجه في ذلك الحين كتّابُ الواقعية في مصر (يوسف إدريس مثلاً). وعلى صعيد القصة الأردنية، يمكن أن نتلمس ذلك في إصدارات السبعينيات وبداية الثمانينيات لكل من فخري قعوار وبدر عبد الحق في المجموعة القصصية المشتركة التي أصدراها عام ١٩٧٢، وفي رواية "العودة من الشمال" لفؤاد القسوس. وفي معظم روايات وقصص رشاد أبو شاور ومحمود الريماوي ويوسف ضمرة وإبراهيم العبسي وخليل قنديل، وكذلك في روايات سميحة خريس وقصص هاشم غرايبة. ثم تواصل تيار الواقعية في كتابات جيل الثمانينيات والتسعينيات، وليس ثمة مجال لحصره لكثرة الأسماء وتفاوت المستويات وطرق التناول.

وقد تزامن ذلك مع ظهور أنماط من التجريب في كتابة القصة القصيرة الأردنية منذ أواخر السبعينيات، وما يزال هذا النهج متواصلاً.

■ **يحار المرء في تصنيف "تحولات سلمان التايه"، هل هي رواية، أم قصص، أم حكايات، أم سيرة ذاتية، أم كل ذلك جميعاً؟ ثم هل من عفوية في الكتابة بهذا النسق، أم إنك تقصّدْتَ هذا الأسلوب؟**

ذهب الكثير من النقاد إلى عدّ مجموعة "مقهى الباشورة" القصصية رواية، نظراً لوحدة

المكان والشخوص التي تتحرك فيها، وهي الشخوص نفسها في معظم القصص، ومثل هذا الرأي قيل في "تحولات سلمان التايه". أكثر من ناقد عدَّها رواية كُتبت بطريقة ما؛ فالشخصية الرئيسة في المجموعة هي نفسها، وإن اختلفت وجوه المعاناة فيها، أو اختلف المستوى الاجتماعي والثقافي.

حين أحاول المقارنة بين "مقهى الباشورة" (١٩٦٩)، و"سلمان التايه" (١٩٩٧) أجد تشابهاً عجيباً رغم اختلاف الأسلوب، فالمكان هو البطل الرئيسي في "المقهى"، في حين أن الشخص (الإنسان) هو البطل الرئيس في "التحولات"، ولذلك أسبابه؛ فالمكان عام ١٩٦٩ وحتى أوسلو كان ما يزال وطناً له كل سمات الوطن الذي يمكن تحريره والعودة إليه، لا مستوطنات ولا تعديلات ديمغرافية أو حضارية، حتى على مستوى القدس العتيقة. وحين عدنا بعد أوسلو لم نجد وطناً، وجدنا خراباً جغرافياً واجتماعياً وثقافياً وعمرانياً، وجدنا أرضاً مشوّهة، وناساً يتعرضون للاستلاب اليومي.

أذكر أن لجنة الطلبة العرب في الجامعة العبرية دعتنا إلى ندوة للحديث عن انطباعاتنا حول العودة والوطن، كنا ثلاثة من العائدين (أنا والصديقان محمود شقير ونعيم الأشهب)، وكانت الانطباعات متشابهة، وحين قلت إن القدس في صورتها الراهنة (بعد أكثر من ربع قرن من الاحتلال) وما يلاحَظ فيها من عزل عنصري بين القدس العربية والأخرى الغربية، تذكّرني بمعازل السود في شيكاغو، وبالفرق بين نظافة أحياء البيض وأناقتها وبين القذارة والإهمال في أحياء السود (رغم أن البلدية واحدة) قال لي أحد الطلبة: هذا ما قاله إدوارد سعيد من قبل حين زار القدس قبل عامين.

ثمة فرق آخر مهم، هو أن تناول القدس في "مقهى الباشورة" كان من الداخل، من بين الناس العرب داخل الأسوار وخارجها، في حين أن "تحولات سلمان التايه"، كانت تتناول القدس من الخارج من الزوايا المحيطة (جبل المكبر وجبل الزيتون والمناطق المتاخمة من الشمال)، حيث يحتشد الفلسطينيون في الرام وغيرها بعد أن حرمتهم بلدية القدس "الإسرائيلية" من إقامة أيّ مبانٍ في القدس الجديدة خارج الأسوار، وبعد أن صادرت بعض بيوتهم داخل الأسوار بدعوى أنها كانت مملوكة لليهود قبل عام ١٩٤٨.

وإذا كان خيط الرواية قد انتظم مجموعةَ "مقهى الباشورة" بشكل عفوي، فإن التكنيك (الرواية/القصة القصيرة) كان مقصوداً تماماً في "تحولات سلمان التايه".

■ في سياقٍ متصل، وكما نعلم، فإن لـ"الواقعي" اشتراطاته التي قد تفعل فعلها على حسابٍ "الفني"، لكن في "تحولات سلمان التايه" يتعاضد الواقعي والفني دون أيّ تنافر بينهما، في خدمة النص – الفكرة. كيف وصلت إلى هذه الصيغة التوافقية؟

خلال الفترة التي انقضت بعد صدور مجموعة "زائر المساء" التي كانت تحمل إرهاصاً بتغير الأسلوب (من الواقعية الشعبية إلى الواقعية العادية).. وجدت نفسي عاجزاً عن مواصلة التعامل مع النماذج الشعبية الريفية التي كنت قريباً منها في بداياتي القصصية (مجموعة "ثلاثة أصوات" مثلاً)، وانحسرت اللغة العامية المدجّجة بالأمثال الشعبية، وكانت الحصيلةُ هذا الأسلوب الذي خرجت به مجموعة "سلمان التايه"، ومن بعدها مجموعة "مطر آخر الليل".

ولست أدري إن كانت الواقعية أفقدت قصصي الأولى (التي حوّل بعضها الصديق نزيه أبو نضال إلى سهرات إذاعية)، من شروطها الفنية، ولكنني أتفق معك في أن السياق الفني في "التحولات" كان له أثر في السياق الواقعي، وقد جاء ذلك لحساب تطور السرد القصصي ونضوجه. كما أن لكل زمان خصوصيته، وما كان يناسب الستينيات ("ثلاثة أصوات" و"مقهى الباشورة") لم يعد يناسب مرحلة التسعينيات، ولو ظل الأمر كذلك، لكان فشلاً ذريعاً في تطوير السرد والتكنيك.

■ تبدو قصصك مجافية لعالم الطفولة، ولا حنين فيها للماضي.. هل هو هروب من الذكريات، أم إن مرحلة الطفولة لا تمثّل لك شيئاً، أم أردت عبر ذلك أن تقول إن الإنسان الفلسطيني حُرم من طفولته ولم يعشْها؟

هذه الملاحظة أوردها الصديق موسى الصرداوي (شاعر من جيل الستينيات مقيم في السويد)، حيث قال إن الطفولة غائبة أو مغيبة تماماً في قصصي.

في هذا السياق أقول إن غياب الطفولة يعني غياب القدرة على استثارة الذاكرة، إحدى المنابع الخصبة للإبداع، وحين قمت بمراجعة كتاباتي، الإبداعية وغير الإبداعية على حدّ سواء، وجدت أن ذلك صحيح تماماً. وتساءلت: هل حدث ذلك لأن الطفولة كانت مشحونة بالعذاب، ولأن الذاكرة تريد أن تنجو من استعادته، وفق المقولة التي تذهب إلى أن نسيان الشقاء هو ضرب من استجلاب السعادة الغائبة.

جيلنا الذي تفتح وعيه على النكبة، ما الذي يمكن أن يجده في طفولته غير المرارة والقسوة؟ أهوال الأربعينيات وجوع الخمسينيات، ومن ثم الخروج إلى مغامرة الحياة في متاهات الغربة والتشرد.

ولا أدري إن كنت سأجد فرصة أشحذ فيها الذاكرة، ولكنني واثق من أن قسوة الحاضر قد تقود إلى الهروب مجدداً إلى الماضي، إلى مخزون الذاكرة. من قال إن الحاضر أكثر إشراقاً حتى من البدايات الأولى لضياع معظم الوطن، ثم ضياع بقيته، ثم ضياع الحلم بالعودة المنتصرة التي لا تتكسر فيها الأحلام إلى الحدّ الذي يتمنى المرء فيه أحياناً لو أنها لم تتم، فالعودة إلى أنقاض حلم هي أشد بؤساً من المنفى العابق بالأحلام.

إشارتك إلى إشكالية غياب الطفولة تفسر لي الآن، وللمرة الأولى، لماذا غاب عن تجربتي حتى مجرد المحاولة للكتابة للأطفال، أو إيلاء أدب الطفولة بعضاً من اهتمامي.

ومع ذلك فإن كتّاباً آخرين أبدعوا في استعادة طفولتهم عبر الإبداع أو الكتابة السياسية، وخير مثال على ذلك الصديق فيصل الحوراني في الجزء الأول من رباعية "دروب المنفى"، وفاروق وادي في "رائحة الصيف"، وإبراهيم العبسي في "المطر الرمادي"، ورشاد أبو شاور في "أيام الحب والموت".

■ تنتمي إلى الريف المقدسي، وربما يفسّر هذا الإحساسَ الطبقي الذي يرافق أعمالك القصصية.. هل هذا هو السبب أيضاً في موقفك الضدّي (كاتباً) من عالم البرجوازية الوطنية، وميلك إلى عالم البسطاء؟

هذا صحيح تماماً. بدأ إحساساً فطرياً، ثم أصبح أيديولوجياً حين انخرطت في الحزب الشيوعي الأردني عام ١٩٦٦. في المجتمع الفلسطيني تنظر المدينة إلى الريف نظرة دونية، إلى درجة أصبح فيها التصاهر بين الريف والمدينة شبه منعدم، ومع الأسف فإن فلاحي الأرياف المحيطة بالمدن الكبيرة غالباً ما يكونون عمّالاً أو حتى خدماً لدى أرستقراطية المدن، وهو الأمر الذي يبعث نوعاً من الكراهية الطبيعية، ولكنها لا تصل مطلقاً إلى حدّ الاحتراب، ربما لأن الوطن الفلسطيني كان مهدداً بما هو أخطر من ذلك (الهجرة اليهودية والحركة الصهيونية)، ولكن ازدواجية المدني والفلاح ما تزال رواسبها تتحرك في النفوس حتى بعد احتلال ١٩٦٧.

من هنا، قام البرجوازي الفلسطيني صاحب المخبز بالوشاية على العامل لديه وسلّمه

للمحتلّين لأن رجال المقاومة استبدلوا منه العملة الأردنية بالعملة الإسرائيلية (قصة "الذين مروا من هنا" في "مقهى الباشورة")، كما كان رموز السلطة (المختار أو الساعون وراء المخترة أو الرموز المستغِلّة للسلطة الدينية) نماذج سوداء في قصصي الأولى.

كان ذلك في وقت مبكر، وأعتقد أن البرجوازية (أرستقراطية المدن) ما تزال تنأى بأبنائها عن المشاركة في المقاومة، وظل ذلك صحيحاً حتى بعد عودة "أوسلو" ١٩٩٥، وظل الفلاحون وأبناء المخيمات هم حطب المقاومة ووقودها.

■ بلورتْ قصصُك عبر تجربة "الأفق الجديد" تياراً سُمِّيَ باسم هذه المجلة، كان بمثابة طليعة الجيل الرائد في كتابة القصة الحديثة في الأردن وفلسطين.. الآن، وقد مضى على الريادة أكثر من أربعة عقود.. كيف تنظر إلى المشهد القصصي هنا؟

شهدت مرحلة الستينيات نهوضاً في الثقافة العربية والنضال السياسي والحزبي (ربما بسبب المدّ الناصري)، وقد تمثل نهوض الحركة الأدبية الأردنية الفلسطينية في صدور مجلة "الأفق الجديد" بين عامي ١٩٦١ و١٩٦٦، وبرز جيل من الشعراء والقصاصين والنقاد لم يكن ليبرز لولا هذه المجلة، وأجزم أن الشاعر عز الدين المناصرة هو أول من استخدم مصطلح جيل "الأفق الجديد" في إشاراته النقدية.

ذلك لا يقلل مطلقاً من دور جيل الشيوخ أو الأدباء المخضرمين في حينه، أو يتنكر لجهودهم في الإبقاء على الشعلة الأدبية الأردنية منذ أواخر الأربعينيات وحتى أوائل الستينيات، ومن هؤلاء عيسى الناعوري وحسني فريز وعبد الحليم عباس وروكس العزيزي وأمين فارس ملحس وسميرة عزام ومحمود الإيراني.

ولكن "الأفق الجديد" كانت قفزة كبيرة ظهرت على صفحاتها إبداعات جديدة وأقلام جديدة لا يمكن حصرها الآن. كانت "الأفق" مرحلة نهوض أدبي، وكان رئيس تحريرها -أمين شنار- نموذجاً للعقل الأدبي المتفتح الذي استوعب كل التيارات، وأفسح المجال للكتّاب الواقعيين للتعايش مع التوجهات الدينية التي ظلت راسخة في هذه المجلة إلى حين توقفها عن الصدور.

■ تشهد قصصك على تحول الراوي من السخرية من نفسه ومما يحيط به في "مقهى الباشورة"، إلى المرارة والخيبة في "سلمان التايه".. لو أنك ستكتب قصة في

هذه الفترة، ترى ما هي الحال التي سيكون عليها الراوي؟

ملاحظتك صحيحة. والسخرية من النفس قد تبدو أعلى صور السخرية، ولذلك أسبابه؛ فقد ظل المشهد الفلسطيني والعربي إلى ما قبل كامب ديفيد واتفاقية السلام المصرية الإسرائيلية باعثاً على الأمل في تحرير الأرض من الاحتلال والاستيطان، وكان للسخرية متسع حتى في زمن الاحتلال الثاني (١٩٦٧). وبعد الاحتلال الثالث (السقوط العربي في كامب ديفيد) لم يعد ثمة مجال للسخرية السوداء؛ أصبح المشهد مراً، وكانت الخيبة الكبرى في "عودة أوسلو" التي لم تمنح الفلسطيني العائد معبراً نظيفاً من وجوه المحتلين أو ممرّاً إلى القدس دون الخضوع لجنود الاحتلال وحواجزهم.

كان العائدون أو المقيمون غرباءَ في وطنهم، وما يحدث في غزة هو المشهد الدالّ على الحالة السوداء التي يعيشها الفلسطينيون ممن تشردوا عام ١٩٤٨ أو ظلوا هناك بعد عام ١٩٦٧، وكما قال صلاح عبد الصبور في ذات قصيدة:

"يا صحبتي: قلبي حزين، فمن أين آتي بالكلام الفرح ؟".

من هنا جاءت قصص مجموعتي "مطر آخر الليل" نمطاً من التعبير الغريب عن فقدان الوطن، هي أسفار في الخارج بدأت تتحول إلى بديل للوطن، وذلك هو ما أشار إليه أحد النقاد في معرض حديثه عن هذه المجموعة.

كنا رضينا من الغنيمة بالإياب، ولكن هل هو إياب حقيقي؟ ذلك هو السؤال!

■ الراوي مرة أخرى.. لماذا تتقصّد أن تجعله دائماً يكتشف أنه متناقض وأنه ينقلب على قناعاته الشخصية السابقة. أمَا من سبيل لتجعله متصالحاً مع ذاته؟

هذا زمن يصعب فيه التصالح مع النفس، وحين تنظر إلى المأساة العربية الراهنة؛ مذابح العراق وفلسطين والسودان، ومن قبلها الصومال والجزائر والحرب الأهلية اللبنانية، تجد أن من الصعوبة حقاً أن يتصالح أحد مع نفسه، إلا إذا استطاع أن يغمض عينيه ويغلق أذنيه، أو يسترخي في القطب الشمالي بعيداً عن كل هذا الدم الساخن الذي يُراق كل يوم.

ومَن يكون الراوي سوى نحن الذين نعيش واقعاً تضيق عن تصويره كل أنواع الفانتازيا الأدبية المعروفة؟ في مثل هذا الجو العابق بالدم لا يمكن أن يتصالح الراوي مع البطل أو البطل مع الراوي، ولا مخرج سوى أن ينهض الواقع العربي الراهن من هذا الركوع المثير للأسى والإحباط.

■ شخصياتك القصصية تنويعاتٌ على وتر شخصية واحدة إلى حدّ كبير، لكن بعض التفاصيل الخاصة بها تتغيّر بين قصة وأخرى دون أن تتغير التقنيات المرافقة لوظيفتها الحكائية، أو على صعيد أفعالها السردية.. هذا يمنح قصصك إحدى خصائص الرواية.. هل تنظر إلى تجربتك مثلاً على أنها رواية متعددة الأجزاء؟

نعم هي كذلك، فالتائه ليس صفة لأحد دون آخر من الفلسطينيين، تيهٌ في الخارج وتيهٌ في الداخل، ولعل التيه هو الصفة الوحيدة التي تَصْدُقُ على الجميع، ولولا هذه المقاومة العنيدة والشرسة والمكّلفة التي تخوضها بعض الفئات الفلسطينية ("حماس" و"الجهاد" وغيرهما) لكان الضياع الحقيقي، فهذه الجذوة ما تزال البوصلةَ في زمنٍ تحولت فيه المقاومة إلى إرهاب، وتحول فيه الإرهاب الفعلي للشعوب العربية (الشعب الفلسطيني بخاصة) إلى عمل شرعي مبرر. إنه زمن انقلبت فيه الموازين، واختلطت القيم، وتحول الشر إلى خير، والخير إلى شر مطلق.

ومع ذلك فإن السوداوية تظل تلاحقنا، فكيف يمكن لأحد أن يتجاهل، حتى في لاشعوره، هذا القتل اليومي الذي يتعرض له الفلسطينيون والعراقيون؟

تعدد الشخصيات يصبّ في نهاية المطاف في شخصية واحدة، ما دامت المعاناة واحدة، والغربة واحدة، والوطن لا ينفرد أحد بخرابه دون آخر.

لست أدري إن كانت هذه القصص تمثل رواية متعددة الأجزاء، ولكن وحدة الموضوع ووحدة المكان تجعلان منها شيئاً صالحاً لأن يكون رواية.

■ يبدو المكان في أولى مجموعاتك "مقهى الباشورة" بطلاً، بينما يتنحّى في "تحولات سلمان التايه" لصالح الشخصية.. هل تعتقد أن المكان لم يعد ذا ملامح لتمنحه البطولة التي يستحق؟

فقدان المكان لمحوريته في العمل السردي يعني بالتأكيد أن ثمة خللاً ما يجب الانتباه إليه. الأعمال الروائية التي ظهرت عن عمّان حتى اللحظة لجمال ناجي ومحمد سعيد الجنيدي وسميحة خريس وزياد قاسم وهاشم غرايبة وعبد الرحمن منكو وغيرهم ممن لا أذكر، شكّل المكان فيها أساساً فنياً يجمع الشخصيات ويضبط إيقاعها الزماني.

في المجموعة الأولى كانت شخصية المكان (مدينة القدس) هي الطاغية، وفي "سلمان التايه" كان الشخوص هم الأكثر بروزاً (الوجوه المتعددة لسلمان التايه)، ربما تضاءل الارتباط بالمكان، ولكن القدس تظل هي القدس، سواء جاء النظر إليها من الداخل أو من الخارج.

■ "أصحاب المنازل غادروها ولكن الحَمام لم يغادرها.. الحَمام هو الكائنات الوحيدة التي لا تبرح مساكنها إلا إلى السماء أو إلى المذبحة".. هذا مقطع من إحدى قصصك.. وسؤالي هو: هل يكفي الحَمام للدلالة على وطن؟

شخصية الحَمامة شخصية فريدة في التاريخ، ليس لأنها الكائن الأول الذي بشّر بانحسار الطوفان وعودة الحياة إلى الأرض في قصة نوح، ولكن لأن لها التصاقاً عجيباً بالمكان. فهي حين تغادره إلى السماء لا تلبث أن تعود إليه، إحساس الحمام بالوطن لا يضاهيه إحساس البشر بالوطن، فالحَمام يعود إليه حتى وهو يعلم أن مصيره أو مصير فراخه الذبح، يعود إلى المكان رغم يقينه من أن فراخه قد ذُبحت، وقد لاحظتُ هذه الظاهرة مع الصديق د. عبد الكريم أبو خشان (جامعة بير زيت) وأبدى استغرابه لظاهرة تمسّك الحَمام بالوطن حين عاد إلى قريته المهجورة منذ عام ١٩٤٨ فلم يجد فيها كائناً مقيماً سوى الحَمام. ألا يستحق الحَمام أن يكون بطلاً وكائناً دالاًّ على الوطن نفسه؟

■ ثمة سخرية ملحوظة في قصصك، داخل الحوارات، وعلى لسان الراوي أيضاً. إلى أي مدى يمكن عدّك كاتباً ساخراً، أو عدّ ما تكتبه أدباً ساخراً؟

لا أدّعي أنني كاتب ساخر، الكتّاب الساخرون من أمثال التركي عزيز نسين يبدعون في تحويل الحدث العادي إلى حدث كاريكاتيري مضحك، وكذلك الشخصيات.

لقد وُفّقت أحياناً في اختيار بعض الشخصيات الكاريكاتيرية، ولكنني لم أمعن في ذلك كما فعل كتّاب آخرون مثل محمود السعدني في مصر، وشريف الراس في سوريا وغيرهما.

■ توقف عدد من النقاد الذين تناولوا أعمالك عند سمة تتفرد بها، يمكن دعوتها: "الواقعية الشعبية".. ما رأيك بهذه التوصيفة، وهل ثمة مسافة بينها وبين "الواقعية السحرية" مثلاً؟

لا أدري ما الذي تقصده بالواقعية السحرية، ولكن السرد البسيط الذي يوازن بين تصوير الخارج واستبطان الداخل بلغة شفافة هو نوع من الواقعية السحرية، فالنصّ يبقى قصصياً ولا يغرق في متاهات الخاطرة أو المقالة القصصية أو حتى القصيدة المنثورة أحياناً.

لقد نجح التجريب في القصة الأردنية القصيرة على يد جيلِ أواخر الثمانينيات والتسعينيات، ولكن ذلك لا يعني أن حصيلة هذا التجريب ستطرد القصة القصيرة من مواقعها التاريخية

منذ تشيخوف وحتى يوسف ضمرة وجعفر العقيلي وإبراهيم جابر وبسمة النسور وجميلة عمايرة ومنال حمدي وسائر كتّاب هذا الجيل.

وُلد في أواخر العام ١٩٤٠ ورحل العام ٢٠٠٦. حصل على بكالوريوس الفلسفة وعلم النفس من جامعة دمشق (١٩٦٤) ودبلوم الدراسات العليا في الفلسفة من الجامعة اليسوعية - بيروت (١٩٩٤).

عمل ناقداً ومراجعاً لمجلة "الأفق الجديد" المقدسية (١٩٦١ – ١٩٦٥)، ومحرراً للصفحات الثقافية وصفحات شؤون الأرض المحتلة في صحيفة "الدستور" الأردنية (١٩٦٦ – ١٩٨٥)، ومعلماً في وزارة التربية والتعليم الأردنية (١٩٦٠ – ١٩٧٢)، ومديراً للدراسات في وزارة شؤون الأرض المحتلة (١٩٧٢ – ١٩٨٥)، ثم مديراً لدار الكرمل للنشر والتوزيع، ومديراً عاماً للمكتبة الوطنية الفلسطينية (١٩٩٥ – ١٩٩٦)، وكاتباً لعمود يومي في صحيفة "الدستور" (١٩٨٤ – ١٩٨٥)، وزاوية أسبوعية في صحيفة "الرأي" (١٩٩٠ – ١٩٩٣)، وأخرى في صحيفة "الأيام" الفلسطينية.

انتُخب أميناً عاماً لأول هيئة إدارية لاتحاد الكتاب الفلسطينيين (١٩٦٩ – ١٩٧٠)، ورئيساً لرابطة الكتّاب الأردنيين (١٩٨٤ – ١٩٨٥)، ورئيساً للجنة موسوعة الفلكلور الفلسطيني، ورئيساً للجنة جوائز نوح إبراهيم للتراث الشعبي الفلسطيني (١٩٨٧ – ١٩٩٨)، وكان عضواً في اتحادات وجمعيات أدبية وفلسفية عربية عدة.

صدر له في القصة القصيرة: "ثلاثة أصوات"، مجموعة قصصية مشتركة مع فخري قعوار وبدر عبد الحق (١٩٧٢)، "مقهى الباشورة" التي صدرت طبعتها الأولى في العام (١٩٧٥)، ثم صدرت في ثلاث طبعات أخرى، "زائر المساء" (١٩٨٥)، "تحولات سلمان التايه ومكابداته" (١٩٩٦)، و"مطر آخر الليل" (٢٠٠٢)، وصدرت بعد رحيله "الأعمال الإبداعية الكاملة" (٢٠٠٨).

وفي الدراسات أصدر السواحري: "زمن الاحتلال" (١٩٧٩)، "مختارات من الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة" (١٩٨٢)، "حرب الثمانين يوماً في الشعر الإسرائيلي" (١٩٨٥)، "الفلسطينيون: التهجير القسري والرعاية الاجتماعية" (١٩٨٦)، "علوم الفلسفة بين الغزالي وابن خلدون" (١٩٩٥)، "التوجهات العنصرية في مناهج التعليم الإسرائيلية" (٢٠٠٤). وفي المقالات صدر له: "الأرض والعنقاء" (١٩٨٢)، "أحاديث الغزاة" (١٩٨٣)، وقد صدر من هذا الكتاب خمس طبعات أخرى لاحقاً، "أطفال الآر.بي.جي" (١٩٨٣). وله في النصوص: "للحزن ذاكرة وللياسمين" (١٩٩٣).

حاز السواحري الذي اعتقلته سلطات الاحتلال الإسرائيلي، وتم إبعاده إلى الأردن في العام ١٩٦٩، عدداً من الجوائز من أبرزها: جائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم للقصة الفلسطينية (١٩٧٧)، جائزة رابطة الكتّاب الأردنيين للقصة القصيرة (١٩٧٧)، جائزة محمود سيف الدين الإيراني للقصة القصيرة (١٩٨٦)، والجائزة الذهبية لمهرجان القاهرة الرابع للإذاعة والتلفزيون (١٩٩٨) عن تمثيلية إذاعية مقتبسة من إحدى قصصه.



سعود قبيلات:

التجريبُ أصلُ الفن

■ **ثمة من يصف لغتكَ في كتابة القصة بـ"اللغة الباردة"، إلى أي مدى تتفق مع هذا الوصف أو تختلف معه؟**

هذه هي المرة الأولى التي أسمع فيها مثل هذا الوصف للغتي، ولكن إذا كان المقصود هو ابتعاد هذه اللغة عن الصيغ الشعرية، فنعم؛ لغتي تتجنّب إلى حدّ بعيد استخدام هذه الصيغ.

أنا أعتقد أن هناك مشكلة في لغة الأدب محلياً وعربياً؛ هناك تركيز كبير على التزويق اللغوي، وافتعال الحرارة في المفردات، واستخدام صيغ مفخمة، على حساب المضمون والقول الذي من المفترض أن يقوله النصّ.

في كثير من الأحيان أقرأ نصّاً، وللوهلة الأولى أتوقع أن تقول لغته المفخمة شيئاً مهمّاً، ولكنني ما إن أفكّ رموزها، حتى أكتشف أن الأمر غير ذلك تماماً. يجب أن تقوم اللغة في رأيي بمهمتها الأساسية، الأصلية؛ وهي إيصال الفكرة والمعلومة بنجاح، وهذا لا يتحقق إلا باستخدام لغة صافية، واضحة ودقيقة.

زد على ذلك أن الانزياح، الذي هو من خاصية الشعر واللغة الشعرية، يصبح في هذه الحالة، حاجزاً إضافياً أمام تواصل القارئ مع مكنونات النص العميقة. وهناك فرق في رأيي بين أن تكون لغة النصّ شعرية، وبين أن يكون النصّ محمولاً على حالة شعرية.

بالنسبة لي، أحاول أن أعود بالقصة إلى أصلها الحكائي، وهذا يتطلّب تخليصها من الزوائد اللفظية والتزويق والشعرية الزائفة المبتذَلة والصراخ الوجداني. ربما يصف بعضهم هذا بمجمله بـ"اللغة الباردة"، وقد يصفه آخرون بأيّ وصف آخر، لكنني أتعامل مع الأمر بتصميم واضح، كما أنني في داخلي أنفر تماماً من النصوص المثقلة باللغة المجانية التي لا تخدم البعد الحكائي، ولا تقدم معلومة أو فكرة. وعندما أرى نصّاً على هذا النحو، أجد صعوبةً في التواصل معه، وأعتقد أن القارئ أيضاً بشكل عام يجد صعوبة في ذلك.

هناك أكثر من مفهوم للّغة يتداوله الممارسون للكتابة؛ مفهوم يركز على الزخرفة والتزويق، وهناك مفهوم آخر يركز على استخراج طاقات اللغة الكامنة، مع الحرص على استخدام مفرداتها كما هي في الحياة اليومية، وبصورة محايدة. وقد تبدو اللغة في هذه الحالة كما أشرت أنت "باردة"، إلا أنني أميل إلى هذا النوع الأخير من الكتابة.

■ وكأني بكَ تقف ضدّ فكرة توظيف الشعر في القصّ، وبالتالي ضدّ التداخل الذي يدعو إليه بعضهم بين الأجناس الكتابية بإزالة الحواجز بينها؟

كما أوضحتُ قبل قليل، أنا لا أميل إلى استخدام اللغة الشعرية في القصة، أو في النصّ النثري بشكل عام، بل إنني أميل إلى استخدام اللغة العارية، والألفاظ العارية في الشعر نفسه، وأعتقد أنها أكثر صدقاً وأكثر نجاحاً في إيصال الفكرة والشعور والمعنى. ولكن هذا لا يمنع، كما أشرتُ أيضاً، أن يكون النصّ محمولاً على الحالة الشعرية. وقد تبدو اللغة بمفهومها الأولي أحياناً محايدة أو "باردة"، ولكن عندما تُقرأ يشعر القارئ بأنها لامست وتراً عميقاً في داخله، بينما قد يُشْعِره نصٌّ مثقَل باللغة الشعرية والصراخ الوجداني بالإعياء والنفور، وأنه حيال استعراض مبتذَل لا يثير التعاطف بمقدار ما يثير الاستهانة والاسخفاف به.

■ يلحظ المطّلع على تجربتك الأدبية، أثراً واضحاً لعلم النفس فيها. ما الذي يمكن أن يضيفه هذا العلم للكتابة الأدبية عموماً، وما الذي أضافه إلى كتاباتك بشكلٍ خاص؟

أود أن أشير أولاً إلى أن دراستي الجامعية كانت في علم النفس، وقد أحببت هذا العلم وتعاملت معه بالشغف نفسه الذي تعاملت به مع الأدب. وعدا ذلك، فقد تابعت الاهتمام بدراسة مدارس علم النفس واتجاهاته المختلفة بعد الجامعة.

ومن ناحية شخصية وأدبية، تأثرت بالعديد من المدارس، ولكنني أعتقد أن مدرسة التحليل النفسي التي أنشأها سيجموند فرويد، كان لها دور كبير في التأثير فيَّ وفي أدب القرن العشرين بوجه عام، بل لقد أحدثت هذه المدرسة ثورةً أدبية كبرى. وأنتجت العديد من المدارس الأدبية التي تأثرت بها.

وهذا ليس بغريب، إذ إن فرويد بنى معماره النظري كله على قصص وحكايات وأساطير (على

سبيل المثال عقدة أوديب المبنية على قصة سوفوكليس)، ودرس أيضاً شخصية ديستوفسكي جيداً، ويبدو أنه تأثر بالتصورات النفسية التي بثها ديستوفسكي في أدبه، فاهتمّ مثلاً برواية "الإخوة كرامازوف"، واهتمّ بشكل عام بالفن أيضاً (درس على سبيل المثال دافنشي).

ويجب لفت الانتباه إلى أن فرويد ربما كان أول من تعامل مع الأسطورة ومع الأدب والفن، ليس بوصفها خيالاً أو خرافة، وإنما بوصفها مادة حقيقية قابلة للدراسة العلمية.

وبصرف النظر عما وقع فيه فرويد من تعصّبات (وهي مشكلة وقع فيها عموماً الكثير من العلماء والفلاسفة)، إلا أنه أنجز إنجازاً مهماً ترك بصماته على علم النفس، وعلى الأدب والفن أيضاً. ومن اكتشافاته المهمة أيضاً، اكتشافه الشهير المتعلّق باللاوعي، حيث توصَّل إلى أن خبرات الإنسان الشعورية لا تذهب سدى، بل تُختزَن عميقاً في داخله، وتظل تمارس تأثيرها في سلوكه وشخصيته من دون أن يعي هو ذلك. وقد كان هذا أيضاً بمثابة كشف هائل بالنسبة لأدباء القرن العشرين، حيث اهتمّوا باستخراج الخبرات الشعورية الهائلة من اللاوعي.

■ وما هي أكثر المدارس النفسية التي تجد لها صدى في كتاباتك؟

بالنسبة لي، لقد استفدتُ من مدرسة التحليل النفسي، ومن المدارس النفسية المختلفة، كالجشطالتية والسلوكية والفرويديين الجدد، ومن نظريات يونغ، تلميذ فرويد الذي انشق عليه وتوصل إلى اكتشاف هائل في مجال اللاوعي الجمعي، وهو البعد الذي لم يلتفت إليه فرويد كثيراً. وقد توسع يونغ في دراسة الأسطورة، وفي وضع أسس جديدة لفهمها.

وقد حاولت أن أستفيد من مخزون اللاوعي في قصصي عن طريق استخدام تكنيك الحلم، وعن طريق استخدام تكنيك الاختبارات الإسقاطية في علم النفس، بحيث يطمح النصُّ إلى أن يضع القارئ في الحالة الشعورية التي يرغب الكاتب في التعبير عنها، بدلاً من الاكتفاء بوصفها. النصّ هنا أشبه باختبار بقع الحبر، حيث تُعرَضُ على الشخص المراد اختباره صورٌ هي عبارة عن بقع حبر، ويُطلب منه أن يتحدث عن انطباعاته عن هذه الصور، وماذا يرى فيها، وماذا يتخيّل.

النصّ بالنسة لي، يمكن أن يقوم بهذا الدور، بحيث أن كل قارئ يمكن أن يفهم شيئاً مختلفاً من النصّ نفسه، وكذلك كل ناقد أو باحث. وكنت أُسَرّ كثيراً عندما أرى في التعقيبات النقدية صوراً من الفهم المتباين لنصوصي بين ناقد وآخر، وبين قارئ وآخر.

وكنت أرفض من هذا المنطلق، عندما أُسأل، أن أبدي رأياً في فهم أيّ قارئ لأي نصّ من نصوصي، لأنني أعتقد أن كل فهم من قبل أي من هؤلاء هو فهمٌ مشروع، لأن هذه النصوص تترك الدور الأكبر للمتلقي في فهمها، وهي مكتوبة هكذا، كلُّ متلقٍّ يفهمها في ضوء خبراته ومخزونه النفسي، أي أنه يفهم ذاته من خلالها. بمعنى أن دَوْرَ النصّ هنا أن يضيء بقعة معينة بداخل نفس المتلقي، وهذا جُلّ ما أطمح إليه من كتاباتي.

■ لك تجربة تستحق التوقف عندها، تتمثّل في سجنك بسبب تمسكك بمبدأ لم تَحِدْ عنه، ودفاعك عن فكرة دفعتَ ثمناً ربما كان فادحاً في سبيلها. الآن، بعد أكثر من عقدين عليها، كيف تنظر إلى هذه التجربة، خصوصاً أننا نعيش الآن زمن الانهيارات المتتالية، والنكوص عن المبادئ؟

أنا ما أزال أعتقد أن المبدأ مهمّ جداً بالنسبة للإنسان، وأن الإنسان يقترب من المستوى البهيمي دون مبدأ، وكلّما تمسك بقيم ومُثُل، أصبح أقرب إلى الصورة الإنسانية. وما أزال أعتقد أن الإنسان إذا ما حمل مبدأ ما، ووُضِع أمام معادلة قاسية تخيّره بين أن يتخلّى عن مبدئه، أو أن يدفع ثمناً باهضاً من حياته، أو حتى حياته نفسها.. أعتقد أنه يجب أن يختار التمسك بمبدئه، وإلا أصبح الإنسان يباع ويُشترى في أسواق السياسة والمال والمصالح، وأصبحت حياته بلا معنى ولا قيمة يتجاوزان شروط وجوده البدائية.

وبالنسبة للثمن الذي دفعته، فأنا ما أزال أنظر إلى هذا بوصفه أكثر شيء أعتز به في تاريخ حياتي، وهو الأمر الذي أسعى دائماً لأن لا أخدشه أو أسيء إليه، وأجد نفسي في كثير من الأحيان في ظروف غير مريحة، نتيجة مثل هذا الحرص.

أما في ما يتعلق بالانهيارات، فالانهيارات ألّمت بدول وبأجهزة، ولكن ما علاقة الانهيارات بالمبادئ؟ قبل ثورة تشرين أول/أكتوبر الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي، كان الإنسان يفكر ويبحث ويسعى وينشئ الحركات السياسية والفكرية من أجل الوصول إلى الاشتراكية، والخلاص من مظالم الرأسمالية. وكانت ثورة تشرين أول/أكتوبر هي إحدى المحاولات الكبرى لحل هذه المعضلة. وكون هذه المحاولة فشلت، لا يعني أن المشكلة انتهت، بل ما تزال قائمة، ولا يعني أن الخصم أصبح على حق، وأن قضية الاشتراكية لم تَعُدْ عادلة، ونحن نرى الآن بعد انهيار الاتحاد السوفياتي كيف أن العالم أصبح في حالة فوضى دموية، وأصبح شيئاً فشيئاً يخضع لنوع قاسٍ من شريعة الغاب، فهل المطلوب من الإنسان الآن أن يسلّم

بشريعة الغاب ويعدّها خاتمة للتاريخ البشري، على النحو الذي عبّر عنه مُنَظّر البنتاغون فوكوياما؟!

بالنسبة لي، لا أعتقد ذلك. فلقد مرّ التاريخ البشري دائماً بانتكاسات مماثلة. على سبيل المثال ثورة العبيد بقيادة سبارتاكوس، هُزمت أمام نظام الرّق الروماني، ولكن هذا لم يكن حكماً مبرماً للتاريخ على أهداف تلك الثورة، حيث ما لبث نظام الرّق نفسه أن هُزم، وانتصرت مبادئ الثوار رغم هزيمتهم في حربهم المبكرة.

وهناك دولة القرامطة التي أرست مبادئ مدهشة للعدالة الإنسانية والمساواة بين الحكام والمحكومين، وبين فئات الشعب المختلفة، دامت مئتي سنة، وامتدّ نفوذها من الجزيرة العربية إلى بلاد الشام وأنحاء العراق وبعض أرجاء مصر، وكان لها نفوذ في وقت من الأوقات في دار الخلافة ببغداد، إلا أنها انهارت في النهاية، لأنها كانت سابقة لزمانها، ومن ثم شُوّهت صورتها وافتُري عليها من قبل المؤرخين الرسميين، وطُمِسَ الكثير من معالم تاريخها، ولكن جاء زمن وعاد الناس إلى الحديث عنها، وإلى البحث في حقيقتها وفي أهدافها وفي إنجازاتها، وأصبح الكثير من الأفكار التي قدمتها من أفكار العصر الحديث.

وبالنسبة للرأسمالية، فقد احتاجت إلى أربعة قرون حتى استتبّت أمورها، وفي أثناء ذلك تعرضت للكثير من الانتكاسات الكبرى. على سبيل المثال انتكست الثورة البرجوازية الفرنسية عندما تجمع الحكام الإقطاعيون لأوروبا وأعادو آل بوربون إلى الحكم على أنقاض الثورة. بل يجدر التذكير بأن نابليون نفسه، ابن الثورة الشهير الذي حمل رايتها في أنحاء العالم، سرعان ما أعلن نفسه امبراطوراً، الأمر الذي ترك أثراً نفسياً مخيباً في نفوس كثير من مثقفي أوروبا الذين راهنوا عليه آنذاك كبطل محرر.

■ أين يمكن أن نضع "بعد خراب الحافلة" في هذا السياق.. أنت تبدو فيها متشائماً، فيما تشي كتاباتك السياسية بالتفاؤل؟

يتحدث الكتاب عن مرحلة الانهيار، وهو يحاول أن يتحدث بصدق، لذلك ربما كان هذا هو السبب الذي جعل الكثيرين يرون أنه مليء بالتشاؤم. أنا أختلف مع هذا التقييم، وأعتقد أن الكاتب يجب أن يكون صادقاً، وأن يعبّر عن مرحلته وعن زمنه وعن مجتمعه وعن الظروف المحيطة به بصدق. إذا كانت هذه الظروف سيئة وصعبة ومحبِطة يجب أن يقول الأدب ذلك، ويجب أن يعبّر الأدب عن إنسان مرحلته، وعن أشواقه، وعن طموحاته، وعن التفاعلات

النفسية والاجتماعية داخله، وهذا الأمر لا علاقة له بالتشاؤم، وهو لا يلغي التفاؤل المتأتي من استخدام المنظور التاريخي.

كما أن التفاؤل من المنظور التاريخي لا يجب أن يَحُوْل دون التعبير عن لحظة تاريخية معينة؛ عن سوئها ومصاعبها، وكيف يرى الإنسان ذاته ومجتمعه ومستقبله من داخلها. فقد تكون نظرته للمستقبل قاتمة، وفي هذه الحالة يجب التعبير عن هذا الشعور.

هذا الأمر كان يجعل الكثيرين يجدون تناقضاً بين تفاؤلي في الكتابة السياسية المباشرة، وبين ما يسمّونه "تشاؤمي" في الكتابة الأدبية. في الأدب أنا أعبّر عن الإنسان الذي يعاني من وطأة اللحظة الراهنة، وأكشف من خلال ذلك بصورة غير مباشرة عن تناقضات واقعه التي من المفهوم ضمناً أنها لا يمكن أن تستمر على ما هي عليه، ولكنني في الكتابة السياسية أنظر إلى معطيات موضوعية، وأنظر إلى حالة الصراع الدائمة، فأعبّر عنها.

ربما اعتاد الكثيرون على أسلوب المدرسة الواقعية الاشتراكية، حيث يجب أن يكون التفاؤل موجوداً دائماً، ويجب أن ينتصر البطل الإيجابي، ويجب أن تكون نتيجة الصراع محسومة سلفاً بصورة إيجابية. أنا منذ بداياتي لم أكن من ضمن هذه المدرسة، كما لم أكن متأثراً في بداياتي بالمدرسة الستالينية. لقد كان المثال الثوري الذي أثّر فيَّ في طفولتي هو "تشي غفارا"، وكان المثال الأدبي بالنسبة لي هو "آرنست هيمنجواي" بتوجهاته الإنسانية الإيجابية، وبلغته العارية المعبّرة بدقة عن أعماق الإنسان.

■ إلى أي مدى ترى أن الكتابة الأدبية ينبغي أن تؤدي رسالة اجتماعية.. وأنها لا بدّ أن تكون لسان حال الراهن، في تجلّياته المختلفة؟

لا يمكن لأي نصّ أدبي أن يكون مَجَّانياً، بل يجب أن يعبّر عن معنى أو فكرة، وعلى الكاتب أن لا يكتب سطراً واحداً إذا لم يكن يريد أن يقول من خلاله شيئاً ما، أو أن يعبّر عن فكرة أو قيمة إنسانية. وبالتالي المسألة محلولة. لماذا أريد أن أكتب؟ أليس لأقول شيئاً؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك فأنا أريد إذن أن أثرثر. وإذا أردت أن أثرثر فإن الآخرين ليسوا ملزَمين بالاستماع إليّ، لكن إذا أردت أن أقول شيئاً يهمّهم فربما كانوا سيفعلون.

وهذا يختلف عن التوظيف السياسي القسري للأدب. فالأدب يجب أن يعبّر عن الاختلاجات العميقة داخل المجتمع وداخل النفس البشرية، وليس عن التفاعلات السياسية الآنية التي هي محدودة بزمن معين. الأدب قد يهتمّ بالآني المحدود بزمن معين، ولكنه يجب أن يسعى

إلى كشف العوامل العميقة التي تقف خلف الظاهرة السياسية أو الاجتماعية أو النفسية. وبالتالي عندما يتعامل الأدب مع سطح المشكلة أو الظاهرة، يجب أن يكون ذلك مشروطاً بقدرته على كشف الأبعاد العميقة، وليس الوقوف عند السطح فقط.
من هنا يحدث في كثير من الأحيان فهم خاطئ لتعامل الأدب مع اليومي والعادي. فبعضهم يرى أنه يمكن أن يتناول هذه الأمور كما تبدو عند سطحها ويكفي، ولكن برأيي يكون تعامل الأدب مع العادي واليومي ومع التفاصيل والظواهر السطحية مبرراً عندما يوظف ذلك كله في الكشف عن أفكار وصور وأحاسيس ومعانٍ عميقة، وإلا فإن النصّ المكتوب بهذه الطريقة سيكون بلا قيمة.

■ تقول إنك تكتب وفي داخلك رغبة في تحطيم التابوهات. إلى أي درجة ترى أنك حققتَ هذه الرغبة. ثم كيف تنظر إلى التجريب في كتابة القصة؟
عندما أكتب لا أنطلق فقط من الرغبة في تحطيم التابوهات، ولكنني في داخلي أنفر من التقليد البليد ومن الرتابة، ومن التعامل السطحي مع المشكلات والظواهر. وهذا يقودني دائماً إلى التجريب، وأنا أعتقد أن الأصل في الفن هو التجريب، وليس الثبات على مواصفات متَوَهَّمة، وأعتقد أيضاً أن أي نوع أدبي يصل إلى استكمال شروطه الفنية يكون قد مات، وفي طريقه إلى الاندثار. وما دامت الآفاق مفتوحة في أيّ نوع أدبي للتجريب، وما دام هذا النوع يعاني من نقصٍ في تحديد الشروط المفترَضة، فإنه يكون ما يزال حيّاً، وما يزال قابلاً لأن تُقَدَّم في إطاره إبداعات مختلفة.
لذلك ما يزال النقاد يحارون في الشكل المناسب، والشروط التي يجب أن تتوفر في القصة والرواية. وفي كثير من الأحيان يقولون عن بعض النصوص إن الشروط الفنية فيها غير مكتملة، وهذا دليل على أن هذين النوعَين ما يزال فيهما متسع للإبداع.

■ ترى أنك مع "مشي" و"بعد خراب الحافلة"، تخلّصتَ من اللغة الرومانسية والأيديولوجيا. ألا تخسر كتابتك بذلك الحساسيةَ المحلية لصالح الذهنية المجرّدة؟
هذا أشبه بالمفهوم القاصر الذي كان سائداً في مرحلة من المراحل، وينصّ على أن البطل الإيجابي يجب أن ينتصر مثلاً. أيضاً هناك القول إن الكتابة يجب أن تكون صورة طبق

الأصل، أو صورة نوعاً ما عن الواقع بتفاصيله اليومية. أنا أعتقد أن هذا نوع من الكتابة، والحكم عليه بأنه جيد أو غير جيد ليس مشروطاً بكونه هكذا، أو بدرجة التصاقه بالواقع، وإنما الحكم يتأتّى من مدى جودة هذه الكتابة فنياً، ومن قدرتها على التعبير بعمق عن أحاسيس الناس وأفكارهم وتطلعاتهم.

الكتابة التي قد لا تبدو ملتصقة بالواقع، هي أيضاً بالضرورة نابعة منه، ولكنها تعبّر عنه بطريقة مغايرة. ومن ناحية أخرى، فأنا لستُ مع التصوّر الدارج الذي يوحي بأن الكتّاب يجب أن يكونوا نسخة طبق الأصل عن بعضهم بعضاً، وأن الكتابات يجب أن تكون على شاكلة واحدة، وتتناول موضوعاً واحداً، وتعبّر عنه بالطريقة نفسها.

الحياة أرحب من ذلك، وإمكانات التعبير الفني هائلة، وكلّ كاتب ينجح في أداء دوره عندما يجد الأسلوب الذي ينبع من نفسه، والذي يستطيع أن يعبّر بواسطته أفضل تعبير عن هذا الواقع، وليس بالضرورة، كما قلتُ، أن يكون هذا التعبير فوتوغرافياً أو شبه فوتوغرافي.

من جهتي، عندما انطبعت كتاباتي بالرومانسية وبالصراخ الأيديولوجي (وليس بالأيديولوجيا، لأن كل إنسان لديه منطلقات ينطلق منها في نهاية الأمر)، كان ذلك تأثّراً بموضة كانت سائدة آنذاك. كنت ما أزال فتياً، وانبهرت باللغة الشعرية والتعبير الرومانسي اللذين كانا دارجَين آنذاك، وألحت عليّ الرغبة في تقديم هويتي الفكرية والسياسية للآخرين. في ما بعد، لم يعد هذا الأمر ضرورياً، وسرعان ما اكتشفت أن الحياة أعمق مما كنت أرى، وأن الأسلوب الذي اتّبعته في التعبير عنها كان قاصراً. وفي النهاية وجدت الأسلوب الملائم لي، الذي أستطيع من خلاله تقديم أفكاري ومشاعري بصورة أفضل.

■ هناك من يرى أنك تخلّصت من الشعرية، ولكن ليس من الرومانسية. فقد تحوّلت هذه الرومانسية من رومانسية ثورية ذات طابع أيديولوجي إلى رومانسية تجريدية ذات طابع تجريبي..

أولاً، أنا لست مع الفكرة القائلة بموت الأيديولوجيا، والذين يقولون هذا هم بعض أصحاب الأيديولوجيات التي يستحيون بها، فينكرونها ويزعمون أن كل الأيديولوجيات قد ماتت بالمقابل. الإنسان لا يستطيع أن يكون من دون منطلقات فكرية مبدئية إنسانية، وإلا أصبح أقرب إلى الطور الحيواني. والكاتب بالذات لا يستطيع أن يكون من دون منطلقات فكرية ومبادئ ينطلق منها في كتابته، وإلا أصبحت كتابته فارغة لا معنى لها ولا أهمية.

ولكن المسألة هي: كيف يعبّر الكاتب عن أفكاره وأحاسيسه ومبادئه وتجاربه وخبراته

ومعتقداته؟ هل يعبّر عنها بأسلوب فني متطوّر وجديد دائماً، أم يتخلّى عن الفن ويلجأ إلى الصراخ بما يجول في نفسه وبصورة مباشرة، معتقداً أنه بهذه الطريقة يوصل ما بنفسه بصورة أفضل إلى المتلقي، في حين أنه يضيّع الفرصةَ للتفاعل بصورة حميمة وعميقة مع هذا المتلقي؟

أما التجريب، فأنا أعتقد، كما أشرت سابقاً، أنه هو الأصل في الفن وليس الاستثناء، وأعتقد أن الفن إذا ما استقرّ على شكلٍ معَينٍ ماتَ، وكوني أجرّب فمعناه أنه ما تزال لديّ إمكانية لتقديم شيء جديد.

وبالنسبة للرومانسية، فأنا أختلف معك، وأعتقد أنني قد تخلّصت منها في "مشي" وفي "بعد خراب الحافلة"، وفي كتاباتي اللاحقة أيضاً.

■ **تُعدّ واحداً من ممثلي تيار القصة القصيرة جداً في الأردن، وعربياً أيضاً. هل ترى أن "القصة القصيرة جداً" لونٌ فني مستقلٌّ بذاته، أم إنها ضربٌ من ضروب القصة؟**

أولاً أنا ضدّ هذه التسمية الشائعة (القصة القصيرة جداً)، لأنها تستند إلى معيار كَمّي؛ فعند أي حجم تكون القصة قصيرة، أو قصيرة جداً مثلاً؟

وإذا ما شاء أيٌّ ناقد أو مهتمٍّ تحديدَ حجم معين، فلماذا هذا الحجم وليس ذاك؟ إنه بالضرورة تحديد تعسّفي، لا أساس له. ثم إن هذا التحديد لا يفيد بشيء. ماذا يعني أن تكون تسمية القصة "قصيرة جداً"، أو "قصيرة"، أو "طويلة"؟ لا علاقة لهذا، كما ترى، بالتوصيف الفني أو بالمضمون، بل فقط بالكَمّ.

أنا أعتقد أن هذا الشكل ضئيل الحجم هو ضرب من ضروب القصة. والشروط الفنية التي تحكم القصة، بصرف النظر عن كبر حجمها أو صِغَره، هي نفسها التي تحكمه، هناك بعد حكائي، وهناك مقدمة أو تمهيد، وحدث، وخاتمة، حتى لو كانت القصة مكونة من سطر واحد.

إلا أن قسماً من كتّاب هذا اللون من القصة في العالم العربي، فَهِمَ الأمرَ بصور خاطئة. بعضهم استسهل كتابته، فكتبه على شكل طرفة، أو خبر، أو مفارقة سطحية ساذجة، أو نكتة أحياناً. بعضهم كتبه كما لو كان خاطرة. بعضهم حشاه بالتفاصيل غير الضرورية وبالمفردات الزائدة. وبعضهم أثقله بالمفردات والصور الشعرية.

أنا أعتقد أن هذا الضرب من القصة لا يحتمل الثرثرة التي قد يُشاب بها النصّ، مهما كان قصيراً. ولا يجوز استخدام هذا الشكل من الكتابة للتعبير عن فكرة تفصيلية ثانوية، لأن هذا يكون في هذه الحالة نوعاً من الثرثرة، فـ"كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة". هذا النوع من القصة لا يعتمد على تكثيف اللغة فقط، بل أيضاً على تكثيف الفكرة، وتكثيف العناصر الفنية.

■ بما أنك أصدرت مجموعتين في هذا النوع من القصة، هل تعتقد أن هذا هو التعبير العصري في الكتابة القصصية، وبالتالي أن الأشكال الأخرى –ربما- عفا عليها الزمن؟

لا أعتقد أن العصر يمكن أن يتّسم بهذا النوع من الكتابة أو ذاك فقط. فهناك دائماً أنواع أدبية متعددة، ولكل نوع منها كتّابه وقرّاؤه. والمهم أن تكون الكتابة جيدة، وتساعد الإنسان على مواجهة ظروف عصره، والتغلّب على مصاعب حياته، والتفكير بصورة سويّة في الأسئلة التي تتعلّق بوجوده.

■ تضم مجموعتك "مشي" نصوصاً تُعَدّ بدورها التعبير الأفضل والتجلّي الأرقى عن القصة القصيرة جداً، لكنك في "بعد خراب الحافلة" بدوتَ أقلّ صرامة مع محددات هذا النوع من الكتابة، حتى إن طول بعض هذه القصص ماثَلَ طول القصة العادية.. هل يعبّر هذا عن تهاون مثلاً، أم عن تغيّر في فهمكَ للقصة وللقصة القصيرة جداً؟

ربما لو تأملتَ جيداً في هذه النصوص لوجدتَ أنها تحكمها الشروط الفنية نفسها تقريباً، سواء أكانت طويلة أم قصيرة، وقد لاحظ هذا الأمر بعضُ النقاد، فأنا لا أتعمّد القِصَر، ولا أتعمّد الطول. أنا أكتب بطريقة معينة، سواء أكان ما أكتبه طويلاً أم قصيراً، وبالتالي ليس هناك تهاون في الشروط. فالشروط الفنية هي نفسها في الحالين: اللغة المكثفة، الاقتصاد في اللغة، الابتعاد عن الزوائد اللفظية وعن الشعرية وعن الصراخ الوجداني، ومحاولة التعمّق في ما وراء الظواهر السطحية.

■ **سجّلتَ في "بعد خراب الحافلة" انحيازَك لصيغة "الكتاب"، وتبنَّيْتَ صيغته. هذا التحوّل عمّ يعبّر، وكيف يمكن للقصة القصيرة جداً أن تحافظ على كيانها المستقل ضمن تركيبة كهذه، علماً أن من أبرز معالم هذا النوع من القصّ هو القفلة النهائية الخاتمة القاطعة؟**

بدايات هذا الأمر موجودة في "مشي". فقد لاحظت أن القصة في العقدين الأخيرين أصبحت في مأزق كبير، وبدأ القرّاء ينصرفون عنها إلى الرواية، وبدا لي أن الفوضى التي تشوب المجموعات القصصية، وعدم اتّساق قصصها مع بعضها بعضاً، وافتقارها إلى التعبير عن ثيمة أساسية مشتركة، واتّسامها بتقطّع الأنفاس.. كل ذلك كان له دورٌ كبير في صرف القرّاء عنها.

ثم وجدت أن فكرة "الكتاب" عموماً عندنا في مأزق؛ ليس هناك فهم واضح وسليم لمفهوم "الكتاب". فكرة التجميع تسود الحقول المختلفة. وبالإضافة إلى هذا فإنني بتأثير تجربتي السياسية والحياتية كنت وما أزل أميل إلى التعبير عن هواجس محددة، ومجمل كتاباتي يعبّر عن هذه الهواجس. وهذا كله دفعني إلى الاتجاه نحو كتابة "كتاب قصصي" وليس "مجموعة"، وفي كتاباتي اللاحقة (ما بعد "بعد خراب الحافلة") أيضاً يستمر الاتجاه نفسه.

■ **بدأتَ ناشطاً في حقل العمل الطلابي والسياسي، إلاّ أنك لاحقاً عزفتَ عن هذه الأجواء، وابتعدتَ عنها متّجهاً أكثر نحو الأدب وتكريس تجربتك فيه. ألا تعتقد أن للمثقف عموماً، وللأديب بشكل خاص، دوراً يجب أن يؤديه بصوت عالٍ ومسموع، إضافة إلى كتاباته. ثم هل يمكن ردّ الميل للتجريد في كتاباتك إلى العزوف عن الحياة العامة وتجنّب الانغماس فيها؟**

لستُ منسحباً من الحياة السياسية، فأنا أعبّر عن أفكاري ومواقفي ومبادئي، سواء في أعمالي الأدبية، أو غير الأدبية. وعندما يستلزم الأمر أشارك أحياناً.

ولكن الحياة السياسية المحلية في العقدين الأخيرين تعاني من مشكلة كبيرة، حيث انحسر دور الأحزاب، بل والجمعيات والهيئات والمؤسسات المختلفة. تبعثر الناس عموماً، وأصبحوا على شكل جزر متباعدة، وسيطرت الهموم والمطامح الفردية، وأصبحت الحركة السياسية

تدور في حلقة مفرغة، والأمر يحتاج إلى وقفة وتأمل معمّق لإدراك أبعاد هذا الخراب الذي حلّ بنا بدلاً من الاستمرار في الدوران الذي يَحُوْل دون النظر إلى البعيد. وهذا يتطلّب الكثير الكثير من القراءة، وهو ما أحاول أن أكرّس له الآن وقتاً أكبر.

ومن ناحية أخرى، فقد وجدت أنه آن الأوان لأن أعطي وقتاً أكبر أيضاً للكتابة، لأن لديّ الكثير من المواضيع التي أريد أن أعبّر عنها، حيث لم أكن أملك وقتاً في السابق للقيام بذلك. لقد كنت آنذاك سياسياً يهتمّ بالكتابة، أما الآن فأنا كاتب يهتمّ بالسياسة، وهذا، كما أظن، هو الأقرب إلى حقيقتي.

ولد في مليح/مادبا العام ١٩٥٥، حصل على بكالوريوس في علم النفس من الجامعة الأردنية العام ١٩٨٢. له: "في البدء.. ثم في البدء أيضاً" (١٩٨١)، "مشي" (١٩٩٤)، "بعد خراب الحافلة" (٢٠٠٢)، "الطيران على عصا مكنسة" و "١٩٨٦" (٢٠٠٩).



د.سلمى الخضراء الجيوسي:

وضعنا الثقافي يدعو إلى اليأس

■ **لنبدأ من مشروعك الضخم "بروتا" الذي أَسَّسْتِه في العام ١٩٨٠.. كيف قُيّض له الظهور، وكيف سار في طريق النجاح وهو، كما نعلم، يقوم على جهود فردية في معظمه؟**

نشأ "بروتا" (مشروع الترجمة من العربية) من حاجة ماسّة لوضع الكتاب العربي الجيد على رفوف المكتبة العالمية. أما الحافز المباشر فهو عبارة مهينة تلفّظ بها أحد الطلبة في جامعة تكساس عن الثقافة العربية. عندما سمعتها قلت له بصراحة: "أيها الشاب سوف أريك"، وتركت التدريس وقررت أن أحاول تغيير هذه الخريطة البائسة ما استطعت.

وجدت استجابة من بعض العرب، واهتماماً من دور النشر الغربية الكبيرة.. ولكن المشروع لم يستمر إلا من عنادي وملاحقتي والحجة المنطقية التي كنت أواجه بها المسؤولين العرب. وأظن أن نجاحه يعود أولاً إلى إصراري على إخراج العمل متقناً. وثانياً إلى حاجة المكتبة العالمية إلى الاطلاع على آداب هذا العالم العربي الكبير. وثالثاً إلى سرعة اشتراك شعراء وأدباء وباحثين غربيين معي بحماسة، ورابعاً إلى إقبال دور النشر الكبيرة في الغرب على كتبنا.

■ **أنتِ إذن، لا تجدين، كما هي حال كثيرٍ من الكتّاب والباحثين العرب، صعوبةً في النشر؟**

أبداً.. وهذا بيت القصيد. لعلي كنت شديدة الحظّ في هذا المجال ووثقتْ دورُ النشر بما أنجزه. نحن نجد الناشر أحياناً كثيرة قبل البدء بالكتاب. ولذا فأنا أُقبل على المشاريع واحداً بعد الآخر، دون تردد أو خوف في ما يتعلق بالنشر، على الإطلاق، ولعلّ هذا لم يحدث من قبل للكتاب العربي.

■ يجري أحياناً الخلط بين مشروعَيك "بروتا" و"رابطة الشرق والغرب"، بحيث يبدوان مشروعاً واحداً. فما الفرق بينهما؟

بدأتُ العمل على سدّ الفراغ الثقافي الذي كانت تعانيه ثقافتنا في الخارج بمشروع "بروتا"، وكنت أجهّز كل مجموعة بمقدمة وافية حول موضوعها. ثم لما أخذتُ على عاتقي تحرير كتاب شامل حول الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، أنشأت سنة ١٩٩٢ مشروع "رابطة الشرق والغرب" للدراسات، وأصبح عندنا عدد طيّب من الكتب المشتملة على دراسات حضارية. فعدا الكتاب الشمولي حول الأندلس، نشرنا كتاباً جامعاً حول "حقوق الإنسان في الفكر العربي"، وآخر حول "القدس في التاريخ والتوراة"؛ أما ما عندنا قيد الإعداد، في الوقت الحاضر، فهو أولاً كتاب كبير جداً حول "المدينة في العالم الإسلامي"، وآخر حول "الفن القصصي العربي في العصور الكلاسيكية".

إلا أن مخططنا المستقبلي أكبر من هذا بكثير، وأهمّه هو إصدار كتاب عن "حضارة العرب في صقلية"، وقد أتممنا الدراسة المبدئية لهذا الكتاب. وسوف نقوم أيضاً بإعداد كتاب حول السرديات القديمة غير القصصية، وهي متعددة ومهمة جداً: الرسائل، الوصايا، الأمثال، الحكم، الكتابات الفلسفية، الخطب...إلخ.

المشروعان يعملان أحياناً معاً، وأحياناً كلٌّ بمفرده.

■ ربما يكون عملُك من أكثر الأعمال عُرْضَةً للمعيقات، ومواجهةً للصعوبات، على اختلافها. ماذا عن هذه الصعوبات، وكيف تصرّفْت لتخطّيها، وأود أن تحدّثينا هنا خصوصاً عن المحاولات الصهيونية "الفاشلة" لعرقلة مشروعك؟

إنه لما يؤسفني أكثر مما أستطيع التعبير عنه هو أن الصعوبات التي لقيها هذا المشروع الوطني جاءت أغلبها من الوطن (ما عدا العمل الفلسطيني الذي انبرى له، مرتين، التدخل الصهيوني لإيقافه).

فقد جرت محاولة جريئة وسافرة من أحد أعضاء هيئة النشر الاستشارية في دار جامعة كولومبيا (وهو إسرائيلي كان أستاذاً في الجامعة) لإيقاف نشر المجموعة الفلسطينية، بحجّة أن المذكرات الشخصية التي ضمّنتُ منها ١٢ اقتباساً في المجموعة ليست من الأدب. واحتارت الدار بالأمر، ثم قررت أن تحيل الأمر إلى قارئ ثالث (دور النشر في الغرب عادةً تعطي كل ما يجيئها من مخطوطات إلى قارئَين مختصَّين بالموضوع، وقد كانت شهادة هذين

القارئَين حول "المجموعة الفلسطينية" متميزة قبل التدخل المذكور)، واختار هذا الناقد السلبي اسمَ القارئ الثالث وانتقاه هو بنفسه، وتبيّن لنا أنه مستعرِب إسرائيلي عرفتُ اسمه بعد مدة، وجاءت شهادته مليئة بالسلبيات دون أي كلمة إيجابية واحدة، فزادت حيرة دار جامعة كولومبيا وكتبت لي أخيراً، وقبل رسالة الدار كنت لا أعرف شيئاً عمّا جرى حول مجموعتي.

بعد وصول الرسالة أشار الزملاء في أميركا بأن أذهب إلى ناشر آخر، ولكني رفضت هذا كلياً، وكان إدوارد سعيد الوحيدَ الذي أصرّ معي على مناقشة دار جامعة كولومبيا حول الأمر، وأمضى يومين يناقش ويهدد، ثم اقترح أن تُعطى المجموعة إلى قارئ جديد رابع عُرف بالموضوعية والأمانة. وكان ذلك. وصدرت المجموعة سنة ١٩٩٢ وأعيد نشرها بعد شهرين من صدورها، ثم أعيد بعد ذلك، وبعد سنتين من صدورها نشرتها الدار في طبعة ورقية حتى يُتاح شراؤها لغير المقتدرين. كان هذا النجاح الكبير يشفي القرحة في القلب.

أما في المرة الثانية، فقد كان التدخل الصهيوني أشدّ مكراً بكثير، ونجح في إيقاف عمل فلسطيني كبير جداً كنا عملنا عليه لأكثر من سنتين وصرفنا عليه مبلغاً غير قليل. ولكن الأمر لا ينتهي بكل هذه السهولة. لقد كتبتُ عن هذا بالتفصيل في مذكراتي، وهي مذكرات وافية حول تجارب عملية وحياتية كثيرة منها هذه التجربة.

■ إزاء الموقف الصهيوني الضدّي، من مشاريعكِ، ألم تجدي دعماً نفسياً أو معنوياً، على أقلّه، من أبناء "جلدتك"، خصوصاً المثقفين العرب، أم إنهم ظلّوا، كما العادة، "حياديين"، أو "سلبيّين" —للدقة- وخارج المشهد، وكأن الأمر لا يعنيهم، من قريب أو بعيد؟

إن المقاومة الصهيونية للعمل الذي يكشف مخططاتها ضد الشعب الفلسطيني أمرٌ بالإمكان توقّعه، فهم حريصون على أن يعرقلوا أي عمل يكشف عن سوءاتهم وعدوانهم الجارح. أما ما يحزّ بالنفس كثيراً، فهو ليس عدم وقوفِ عددٍ من العرب إلى جانبي وإلى جانب المشروع حسْب، بل أيضاً ما لقيته من جحد من عدد من الذين عملنا على إظهارهم باللغة الإنجليزية، أو على الأقل من عدم لياقة، لأنه، في الدرجة الأولى، يكشف عن نوع من المواقف المحزنة المليئة بالخذلان وهزيمة الذات التي ما كنتُ أريدها لأمّتنا.

مثلاً لم أتلقّ كلمة شكر واحدة من أيٍّ من الذين ترجمنا لهم مجموعات خاصة قصصية أو شعرية أو روايات، ما عدا عدد قليل جداً كليلى الأطرش وإبراهيم نصر الله وليانة بدر ويحيى يخلف. وهذا دليل فاجع، ليس فقط على عدم اطّلاع مثقفينا على أسلوب التعامل مع الناشرين في الغرب، وهو ليس معجزة، بل على إصرارهم على أن لا يقوموا بأي جهد حتى يطّلعوا على حقيقة الأمور.

إن الأمانة وصفاء الذات يقتضيان أن يدرسوا الأمور بنزاهة وإيجابية، ولكنهم اعتادوا في حياة عربية فيها ظلم وضبابية كبيران، على أن يتّخذوا مواقف سلبية نهائية من أشياء لا يكلّفون أنفسهم مجرد دراستها واكتشاف حقيقتها؛ وهذا يحدّ كثيراً من اهتمام أية مؤسسة تحترم نفسها باستمرار العمل تحت هذه الأساليب القاصرة. إن الحضارة والتقدم لا يُبنيان على هذه القدرة العجيبة على إحباط الأشياء النقية في حياتنا دون أي تردد أو دراسة أو محاولة لفهم الآخر على حقيقته.

■ **طيّب، ثمّة سؤال لا أريد تأجيله أكثر من ذلك، وهو مرتبط بالصعوبات، وتحديداً الموقف منك بوصفك امرأة، وتعلمين ما يثيره هذا الموضوع من حساسية في نفوس "الشرقيينَ"، إذ لا يَرضيهم وجود امرأة متفوّقة في محيطهم. هل من تعليق؟**

المواقف الذكورية كانت تفاجئنا كل فترة وفترة، وهي مواقف تتناسب مع واقع الحياة العربية الموروثة، غير أنها لا بدّ أن تتغير مع الزمن، ومع استمرار تفوّق المرأة العربية وتواصل عطائها. والحقيقة أني كنت دائماً أجدها مسلّية.

لكن ما كان يفزعني أكثر هو الجهل المحزن بأساليب التعامل وتضخّم التوقعات التي تجابهني باستمرار. إذا سألتُ أستاذاً عن شيء حول تخصصه، وهذا دليل احترام وتقدير، توقّع مني أكثر بكثير من مجرد التعاون المبدئي، وإذا كلّفتُ أحداً بعملٍ لأحد كتبنا قد يكون جزئياً جداً بالنسبة لضخامة الأعمال التي هي قيد الإعداد عندنا، وقام به، توقّع أن يرى هذا العمل منشوراً في أسرع وقت ممكن. فيعتب ويعاتب دون أن يكلّف نفسه جهد الاطّلاع على منشورات مؤسستي التي تتوالى الواحدة تلو الأخرى دون كبير هدنة. أشياء كثيرة من هذا النوع تذكّرني باستمرار بواقع عالمنا وعذابه.

■ يبدو كأنك كنت في معركة طويلة الأمد، وعلى "جبهات" متعدّدة، لم تُتح لك أن تترجّلي للحظة واحدة، انحيازاً لمشروعك، وخدمةً لأمّتك.. لكن الذي يعزّيكِ في النهاية أن ثمّة إنجازاً "يمكث في الأرض"، وجديراً بالتقدير.

آه.. ما أصعب حياتنا! إنما يجب أن لا أغفل عن ذكر ساعات الفرح والانتشاء والطمأنينة كلما صدر لنا كتاب وصدرت حوله المراجعات المنعشة؛ أو كلما قررتُ إعداد كتاب جديد فالتفّ حولي في ظرف أيام قليلة أفضلُ الباحثين المختصين بالموضوع؛ أو عندما أجد أكثر من ناشر كبير مهتمّ بنشر كتاب بدأناه دون أن نكون قد انتهينا منه بعد. هذه هي الفروق التي أتاحت لعملنا الاستمرار دون توقف. إنك إذا قدمتَ أدبك وتراثك بشكل متقَن وذكي، فإن العالم مستعدّ له ومنفتح لك، مهما كانت محاولات أعداء الثقافة العربية لردعه ولمنعك من تقديمه قويةً.

■ ألا ترين أن العرب مطالَبون الآن، وأكثر من أي وقت مضى، بتنفيذ مشاريع استراتيجية، كتلك التي نفّذْتِها أو أشرفتِ عليها، لمواجهة الصورة السلبية التي شكّلها الغرب عنّا، وبلغت أعلى درجات التشويه بعد أحداث ١١ أيلول/سبتمبر؟

من أفدح الصعوبات، أنّ الرسالة الأساسية التي كرّستُ لها هذه السنوات الكثيرة من حياتي، لم تُصِبْ بالعدوى إلاّ عدداً قليلاً من المسؤولين. إنها رسالة مكرّسة لمقاومة الجهل الفادح بنا في الخارج، ونشر أرقى ما عندنا من أدب وإبداع في العالم، ومن إرث روحي ومزايا إنسانية قَلَّ مثيلها في القرون الوسطى، حتى نحبط ولو شيئاً من المخطّطات الحثيثة التي تَرْسُمُ عنّا، بشكل متزايد كل يوم، صوراً مشوّهة مبنيّة على الكذب وعلى استغلال اللحظة السياسية المناوئة لنا وشحنها بالمزيد من الإعلام الكاذب.

لقد "مسحوا بنا الأرض" بعد ١١ أيلول/سبتمبر، ومع أني أعددتُ مخططاً مدروساً لمقاومة ولو جزء من هذا الهجوم الصاعق علينا، إلا أن بالآذان وقراً لا يفسّره إلا رسوخُ الجهل المذهل بحقيقة العالم حولنا وبقوة أعدائنا. لا أظن أن البخل والطمع الشخصي هما السبب وحدهما، بل السذاجة الفاضحة والتجاهل الذي لا يُضاهى والفتور الروحي وانعدام الإخلاص. هل تصدّق أن مؤسستي لم تجد مانحاً واحداً يغطّي كتاباً نُعدّه حول الرسول محمد صلى الله عليه وسلّم، بعد أن شَوَّه الآخرون صورته في الغرب باضطراد وحريةِ المطمَئِنِّ إلى عدم وجود قوة مناوئة لأكاذيبهم؟ كل ما احتجنا إليه هو تغطية النفقات المباشرة ومكافأة جزئية للكتّاب

ومساندة للنشر، أما مؤسسة "بروتا" نفسها فلم تُرد شيئاً على الإطلاق، ومع أني وجدتُ عدداً طيباً من الكتّاب والمفكرين -عرباً وأجانب- ليكتبوا لنا، ووجدتُ دارَ نشر كبيرة للكتاب (وهذا ليس بالأمر السهل على كل الناس) فقد فشلنا. كما فشلنا في الحصول على مساندة لإعداد كتاب حول الفضائل العربية الإسلامية، وهو أمر غاية في الأهمية في المناخ السائد كونيّاً ضدّنا.

إن وضعنا الثقافي متردٍّ، ويدعو إلى اليأس. وفي الوقت نفسه امتلأ الجوّ بالمفسدين المعادين لنا، وهُم من صلبنا ومن أبناء أمتنا، ويعملون بشكل يستطيع الذكي الحريص أن يكشفه بسهولة، إلا أننا لا نكشفه على الإطلاق.

لقد كان عملنا في المؤسسة إعلاناً عن رفض وضعنا الثقافي في العالم، وكان، في الوقت نفسه، كشفاً فاضحاً للدور العربي قاصر الرؤيا الذي يكمن وراء هذا الوضع.

غير أن كلامي هذا، بما ينطوي عليه من قهر وتحرّق، لا ينتظم جميعَ العرب المقتدرين معنوياً ومادياً على محاربة هذا الوضع. فقد لقيتُ برامجنا مساندة طيبة من عدد من العقول والقلوب الراقية في العالم العربي (كتبتُ عنها جميعها في مذكّراتي) ولولا هذا لما استمر هذا العمل وأنجز ما أنجز، وهو كثير.

■ **أنت تتفقين معي في هذا السياق، أن المحاولات المبعثرة، وغير المؤَسَّسة على نظرة شمولِية، وعلى تخطيط سليم، لا تُجدي نفعاً، كما هو مأمول..**

لذلك أتحدّثُ عن ضرورة وجود مخطط واسع، الآن لا غداً، ينتظم جميع العالم العربي ووزاراته لِيَدْرُسَ ويُنَفِّذ برنامجاً كبيراً جداً، وفي لغات متعددة منها الصينية (لأن الصين سوف تبرز إلى المقدمة في القرن الواحد والعشرين) لنشر كل ما يمكن أن يفسّر حضارتنا السامقة في القرون الوسطى، وثقافتنا قديمها وحديثها، ورسالتنا الروحية إلى العالم، وقضايانا، وهي جميعها قضايا إنسانية عالمية الأهمية.

سمعت كثيراً باقتراحات جرت حول هذا، ولكن أين التنفيذ؟ لم يعد ثمة وقت للتأجيل، لم يعد ثمة وقت للمساومات وللنقاش الفاتر والوعود المؤجّلة؛ وإني أحمّل كل مسؤول في هذا العالم العربي الواسع، وكل مثقف قادر على التدخّل لتغيير هذا الوضع المزري ولا يفعل، مسؤوليةَ هذا التردّي المتزايد، ولن تسامحهم الأجيال الصاعدة إطلاقاً.

■ **إذن أنتِ غير راضية عن مستوى استجابةِ القائمين على العمل الثقافي العربي لمشاريعك، أو للمشاريع المثيلة، إن وُجِدَتْ؟**
لم أجد أكثر جموداً من عقول عدد كبير من المسؤولين. يتسلّمون مسؤوليات هي أكبر منهم، ويخضعون لأعراف مستتبّة لا علاقة لها بما يحدث في العالم حولهم. أقول لك: إنه في مواجهة الدعاية الخبيثة الماكرة المتوقّدة ذكاءً وخديعةً التي استهدفتنا: حضارةً وثقافةً وتراثاً وروحاً، كان علينا أن نجنّد كلّ قدراتنا وإمكاناتنا وذكائنا ومعرفتنا لنغيّر الوضع، ولكن لا شيء يحدث إلا الكلام والتشدّق. أما العمل الحقيقي، والإنجاز عالي المستوى الذي يمكن لمثقفينا، وللقائمين على العمل الثقافي أن يقدموه، فهو مؤجَّل دائماً ورهنٌ بتفكير غير مسؤول. ولكن الوقت لم يفت بعد!

■ **المشهد لا يخلو من أشخاص حريصين وغيورين على ثقافة أمتهم، لكن ألا ترين أن الميسورين و"المقتدرين" العرب مطالَبون بالإنفاق بسخاء مما لديهم، دعماً للمشاريع التي تخدم أمّتهم.. فهذا واجب وطني أيضاً؟**
في عودتي الجزئية إلى الوطن تعرّفت على كثيرين، ومنهم شخصيات رائعة. إنما رأيت بعينيّ بشراً كثيرين منكسرين ومهزومين، هزمهم إمّا فقرهم، وإما أموالهم ومناصبهم. والهزيمة الثانية أفدح من الأولى.

■ **يميل بعضهم إلى وصفكِ، عند التعريف بك، بالباحثة "الأميركية الفلسطينية". كيف تنظرين إلى هذه الهوية "المركّبة"، وإلى أي مدى ساهمت هذه الهوية في دفعك نحو مشروعكِ الحياتي والعملي الذي يقوم على إيصال الصوت العربي، على حقيقته، إلى الغرب، عبر الترجمة بشكلٍ خاص؟**
الحقيقة هي أنني لا أشعر أبداً بمشكلة هويةً. أنا عربية، وأنا أيضاً مواطنة حيث أسكن. لا أشعر بالحدود والحواجز. كل مكان أدخله يصبح مكاني، وأنسجم معه سريعاً، ولا أشعر بغربة لا في المكان ولا عن الناس.

■ **شهدت بداياتكِ اهتماماً بالشعر، ربّما كان إصدارُ مجموعتك الشعرية الأولى "العودة من النبعِ الحالم" في العام ١٩٦٠ تتويجاً له، ثم تحولتِ إلى النقد والبحث**

والترجمة. هل تعتقدين أنكِ أعطيتِ الشاعرَ فيكِ فرصته، أم إنكِ "ظلمتهِ" وأنتِ تنشغلين عنه بغيره؟

الشعر؟ كتبتُ شعراً كثيراً بعد الديوان، ولم أنشره. وألهاني عملي عنه.

لقد أجريتُ عليه حكماً جارحاً. كنتُ إذا جاءتني القصيدة أؤجّلها ريثما أنتهي من هذا ومن ذاك، غير أن لحظة الإبداع هشّة ولا تطيق التأجيل، وهكذا ضحّيتُ بما لا يُضَحّى به حتى أنجز ما يجب أن يُنجَز.

هذا ما عرفه وقدّرهُ أصدقائي الغربيون واحترموه وكتبوا عنه، وأقربهم إليّ حزنَ له. لكن عدداً من أهلنا العرب لم يفهموا ذلك الدافع المتأجّج الذي رمى بي في هذا الصراع، وحاول عدد منهم مقاومته. لماذا؟

لو كنتُ أعيش في زمن رخيٍّ أتمتع باستقرار الوطن جميعه وتقدمه المستمر، لما اخترتُ إلا الإبداع تعبيراً عن تجارب الحياة، ولكني ابنة هذه الأرض ودرت العالم ورأيت وسمعت وأدركت أنه لن يقوم بنا إلا العمل المستمر للدفاع عن شرفنا المغتصَب وسمعتنا الحضارية وإنجازاتنا الزاهرة.

إن لنا عدواً شرساً لا يعرف العدالة ولا الرحمة، ويريد أن يرمي بنا في بؤرة عفنة، وأن يردم الرمل فوقنا، ومن يرضى بهذا لحظةً واحدة إنسانٌ لا يعيش في اللحظة الحضارية الراهنة، ولا يستحق أن نسمع له على الإطلاق.

■ الآن، وبعد ربع قرن من العمل الدؤوب في إطار مشروعك الضخم الذي ما تزالينَ تريْنَ أنكِ لم تستكمليه بعد.. كيف تشعرين إزاء ما أنجَزْتِه؟

كيف أشعر إزاء ما قمتُ به من عمل؟ مشاعر مختلطة. بالطبع أشعر بشيء من الطمأنينة بأني خدمت شيئاً أومن به. ولكنني كلما تبحّرتُ في التراث شعرتُ بعظمته وهيبته وتعبيره عن عقول عربية متفرّدة عرفتْ طريقَها في العالم وتركت بصماتها، وأنا، إزاء ما أكتشفه كل يوم، أشعر أن كل ما أنجزتُ لم يكن أكثر من بداية، من إعدادٍ لشيء أكبر بكثير من قدرة فرد واحد، وقد لا يجد طريقه إلى الاكتمال أبداً.

■ يؤخَذ على بعض المشتغلين بالبحث العلمي "تعميماته" عند إطلاق أحكامه، دون التحلّي بروح الدقة والموضوعية التي لا بدّ منها في مجال كهذا. بالنسبة إليكِ،

عُرفت عنكِ الصرامة في الاحتكام إلى المعايير النقدية، والنزاهة في الاختيارات، وأنتِ تشرفين على ترجمة الأنطولوجيات الأدبية العربية إلى الإنجليزية. ما الذي يمكن أن تقوليه في هذا الموضوع، خصوصاً أن "الفكر التعميمي" صفة لصيقة بالعرب أكثر من غيرهم؟

أنا أكره الفكر التعميمي، وهو إجمالاً الفكر السائد عندنا، وعند أغلب الناس في أميركا أيضاً. الفكر التعميمي، المكرَّر المعاد، الذي لا تشرق فيه لمعة واحدة، الفكر التعميمي السهل، شديد الرسوخ، الخالي من كل نكهة وطلاوة واقتحام متجدد للعالم وسؤال جريء إزاء ما ترسّخ في العقول الراضية بمفاهيمها الملقّنة، هو أشدّ ما أبغضه. فأنت ترى أن هذه العقول تعرف طريقها جيداً في محيطها المألوف، إلا أن هذه هي الطريق الميسورة إلى نوع أو آخر من العبودية.

وفي العالم العربي، يحدث كثيراً أن أصحاب الرأي المخالف الجديد الذي لا يذعن للمواريث المتآكلة بفعل الزمن، وبفعل ما أحدثه الإبداع الإنساني من تغيير جذري في مفهومنا للكون، يُساء فهمهم، وقد يتعرضون إلى نوعٍ أو آخر من الاضطهاد الاجتماعي أو السياسي أو الشخصي. غير أن لا شيء يبني الكون ويجدّد إمكاناته الخلاّقة إلا المغامرة إلى الخارج، خارج كل المفاهيم المستقرة التي برهنت على إفلاسها.

■ **ولكن هناك من يبدو أنه غير متحمّس للجديد أو المختلف. ثمة رغبة في أن تسير الأمور بسكونية، ودون قلقلة أو تغيير يُربك "القناعات" السائدة.**

القضية هي قضية الاختيار: إن العديد من نسائنا ورجالنا، لا سيما النساء، يظنون أن الفضيلة هي في الالتزام بتوقّعات العقول التي تؤمن بالمفاهيم السائدة، ويسمّون هذا "كرامة". الكرامة الحقيقية هي التي تسمح للعقل الخلاّق وللمنطق السليم المتمشّي مع تغيرات الحياة في العالم، أن يختار طريقه، وأن ينفتح على مواهبه وقدراته.

إن أفدح ما يشاهده الإنسان في الوطن العربي هو تلك القدرة على التقية، ومحاذرة التصريح بما يحدّ من حرية الإنسان في كل مجالات الحياة ابتداءً من المنزل. كل شيء مرتّب حسب المعايير المناقضة لهذا الأمر. الفضائل المعتَبَرة، هي الفضائل السكونية، لا سيما عند المرأة. غير أن أقوى الفضائل هي الهجومية على سلبيات الحياة، هي الفضائل المناقضة،

المقاتلة. يكاد العالم يفترسنا، ولم يعد لدينا وقت على الإطلاق لمتابعة سكونية الموقف وفلسفة القبول.

■ إلى أي مدى تتفقين مع الرأي القائل إن التجربة العربية منذ قرن من الزمان هي ضدّ الإبداع، رغم ما يبرز هنا وهناك من مواهب، أو ما يتمّ من إنجازات، بين الحين والآخر؟

الإبداع الحقيقي هو في حقيقته خارج الزمن والمكان، ولكن أنّى لعربي أن يعيش في زمنه وأن يبدع لكل الأزمنة ولكل الأمكنة؟ نحن رهائن للتجربة التعسة التي بدأت تتبلور الآن عن شرٍّ ناجز.

ومع هذا، ورغمه، أنجزنا الكثير. هذا عصر مفعم بالمواهب، ونحن في كتابنا الجديد الذي نعمل عليه مع عدد من المؤرخين الأوروبيين، بحثنا في هذه الظاهرة عند الشعب الفلسطيني. والشعوب العربية الأخرى أنجزت هي أيضاً كثيراً.

■ فضلاً عن كونكِ شاعرةً وباحثةً، ومشرفةً على مشاريع للترجمة..إلخ، أنتِ أيضاً ناقدة. ما الذي استهواكِ أكثر من غيره في النقد.. وما الذي ناقشته أطروحتُكِ للدكتوراه في هذا المضمار؟

ما استهواني كثيراً في النقد، هو التأريخ الأدبي. وقد كتبتُ أطروحتي للدكتوراه عن الشعر العربي الحديث منذ القرن التاسع عشر حتى العام ١٩٧٠ أرَّخْتُ فيها لكل ما حصل للشعر عندنا منذ عصر النهضة بتقنياته وعناصره جميعها، واكتشفت أن أسلوب التأريخ الأدبي الذي كان سائداً عندنا كان يربط جميع الحركات والمدارس التي مرّ بها شعرنا في العصر الحديث بالتغيرات الاجتماعية والسياسية التي كانت تحدث خارج التجربة الفنية، ولم يكن هذا صحيحاً. ثمة مدرسة عالمية تؤمن بارتباط التغيير الفني بالمجتمع، وكان من السهل جداً البرهان على عدم صلاحية هذا الافتراض عندما ندرس الشعر العربي الحديث.

■ هل من أمثلة على ذلك، أي عدم ارتباط التغيير الفني بالمجتمع؟

أعطيك مثلين واضحَين على هذا. الأول: ربطَ النقاد الحركة الرومانسية بفشل ثورة ١٩١٩ في مصر، ولكن هذا لم يفسر ظهور الرومانسية الواضحة في نثر المنفلوطي في مطلع العقد

الثاني، وفي محاولات شعراء مصريين قبل الثورة أن ينحوا منحى رومانسياً، ولم يتساءل أحد لماذا لم يتحدث الشعراء المصريون الرومانسيون عن الوضع السياسي، بل على العكس فإن علي محمود طه -وهو من كبار الرومانسيين- عندما أثارت الأحداث السياسية عواطفه انقلب واقعياً (أخي جاوز الظالمون المدى، فحق الجهاد وحق الفدا)؛ كما أنه لا يفسر ظهور شاعر كالتجاني في السودان، أو الشابي في تونس.

من ناحية أخرى، هذا الافتراض لا يفسر عدم ظهور الرومانسية في العراق إلا في العقد الرابع، وعدم ظهورها في فلسطين إلا عند شاعر واحد هو مطلق عبد الخالق (الذي لم يكرس شعره للسياسة)، رغم الفوران السياسي في البلدين منذ العشرينيات.

يجب أن ننظر إلى مسببات فنية لظهور الرومانسية أو أية مدرسة أخرى، ولا بدّ من إعطائها تفسيراً فنياً تقنياً، إلا أن المجال لا يسمح بتفسير أكبر، ويمكن العودة إلى كتابي "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث" لتفسير مفصّل حول الحتمية الفنية مقابل ما افترضه آخرون من حتمية اجتماعية بحتة. هذه، على أهمية التأثير الخارجي في الفن، تظل محدودة، لا سيما إذا كانت الاتجاهات الفنية في الشعر تتطلب تناولاً مختلفاً، فهي مهما أثّرت، تظلّ خارج الفن.

■ وما هو المثل الثاني؟

المثل الثاني هو ما حدث لشعرنا في السبعينيات. كان هذا العقد من الزمن عقد التزام بالموقف السياسي ألحّ فيه الشعراء على المقاومة والمسؤولية السياسية؛ ولكنه كان أيضاً عقد الثورة في تقنية الصورة الشعرية وفي لغة الشعر، وكلاهما اتّصف بالتعقيد والغموض. أي أن موضوع الشعر الذي كان يجب أن يتطلّب لغة بيانيّة جليّة وصوراً قريبة للرؤيا السياسية الواضحة لم يلتزم بهذا، بل خضع للحظة التقنية التي كانت لحظة التجارب المعقّدة وأحياناً المتهوّرة في عنصرَيّ اللغة والصورة. ما أريد قوله هنا هو أن استعداد الشعر في زمن حيوي متحرّك أن يَخضع للتغير في مجال مخالِف للحاجة الاجتماعية والسياسية لا يتراجع لمصلحة اللحظة السياسية، بل إن الشعر يتابع تجاربه التقنية بعناد رغم ما تستوجبه الضغوط الخارجية من عودة إلى تقنية شعرية مناسبة لموضوعه.

■ **هناك من بدا غير راض عمّا جاء في كتابك "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث"، وأتوقف تحديداً عند ما كتبه الشاعر أدونيس في الرد على حديثك حول تسمية ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي".. ما الذي دفع أدونيس إلى الاعتراض، وماذا كان ردّك عليه؟**

قصة "أغاني مهيار الدمشقي" بسيطة، ولكن أدونيس ضخّمها كثيراً. قلت في كتابي إنه اختار تسمية ديوانه "أغاني مهيار" لما شعره من مشاركةٍ بينه وبين ذلك الشاعر المغترب الذي كتب شعراً بديعاً.

أدونيس لم يعجبه ذلك، ولكنه لم يقل لنا لماذا اختار لديوانه هذا الاسم، وأكثر من هذا: كان ينوي تسمية هذا الديوان "أغاني سريان الدمشقي". فقد جاءني حيث كنت ضيفةً عند صديقة لي في بيروت، وأخبرني بعزمه على تسمية ديوانه: "أغاني سريان.."، فوجدت هذا مرفوضاً، وقلت له، فسمّاه "أغاني مهيار". ما معنى كل هذا؟

لقد اعتمد أدونيس على تقدير العرب لشعره المبدع ولبلاغة خطابه النثري، فأغرق في التمويه. ونحن أمة طيبة القلب يمرّ علينا أحياناً أمر كهذا.

■ **رغم الذهاب باتجاه "ما بعد الحداثة"، ما تزال "الحداثة" مثار إشكال على صعيد المفهوم حتى اليوم. ونعلم أن لكِ موقفاً عميقاً من "الحداثة"، يختلف عن السائد.. فكيف تنظرين إليها؟**

أصبحت قضية الحداثة زيّاً يتحدث به كل من يرغب. وكانت أغلب التأكيدات تقع على الشكل وعلى تركيب العبارة والصورة. الحداثة هي خروج من المألوف المعاد، وتجديد في التقنية، ولكنها أيضاً رؤية حداثية جديدة.

إنك لا تكون حداثياً ما دمت تنظر إلى نفسك كالبطل المنقذ، أو كمعلم وكاهن. الحداثة هي أن تكون كغيرك في هذا العصر، ضحية محتملة لتعقيدات هذا الزمن المركّب، كثيرِ المصاعب.

إن قضية الموقف والنبرة المهيمنة على العمل الأدبي قضية تساوي بالأهمية أهميةَ التغييرات التقنية التي تغزو القصيدة أو النصّ. فالحداثة رؤيا وتقنية بالتساوي.

■ **على غير الفكرة السائدة، تعتقدين أن أحمد باكثير، لا السيّاب أو نازك الملائكة، هو من يستحق الإشارة إليه على أنه قام بفعل "التغيير" في شكل القصيدة العربية، وبنيتها نحو "التفعيلة".. لماذا؟**

ليست القضية قضية اعتقاد، بل هي واقع تاريخي. لقد كسر باكثير استمرارية شكل الشطرين وهيمنته التاريخية وأعطى أمثلة على هذا، هي التي أفاد منها كل من نازك والسياب.
والشيّق في هذا هو أن تجربة باكثير جاءت نتيجةً لعاطفة وطنية استُثيرَت عندما صرّح أستاذه الأجنبي بأن الشعر العربي لا يصلح للمسرح إطلاقاً، لأن شكل الشطرين يعيق تمثُّل الحوار الطبيعي، فأمعن باكثير تفكيرَه ليدحض زعم أستاذه، واكتشف قدرة الوزن المبني على تكرار تفعيلة واحدة، على تجاوز شكل الشطرين.

■ **إذن، جاءت الحركة الأَهَمّ في الشعر العربي الحديث بدافع وطني.. أي أنها لم تبدأ كتجربة فنيّة محضة؟**

أليس هذا شيّقاً... ولكن من قبل نازك والسياب، وبعد باكثير، كانت قد قامت تجارب متفرقة في شعر التفعيلة، أهمّها تجربة فؤاد الخشن الذي نشر قصيدة (أظن أنها كانت تحمل عنوان "أنا لولاكِ") في مجلة "الأديب" (عدد أكتوبر ١٩٤٦)، وكانت "الأديب" تُباع في بغداد، ويَنشر فيها شعراءُ العراق، ونازك من بينهم. غير أن أهمية دور نازك، ومن بعدها السيّاب، كانت أولاً في أنّهما قدّما قصائد أفضل في شعر التفعيلة. وثانياً في أنهما استمرّا يقدّمان، أي أن محاولتهما لم تكن مجرد نزوة عابرة أو تجربة قصيرة الأجل. وثالثاً، وهذا يخصّ نازك بشكل مباشر، في أن التجربة التي قدمتها كان يصاحبها تفسير نقدي لها. ورابعاً -وهذه نقطة مهمّة جداً- أن اللحظة الشعرية كانت قد أصبحت مستعدّة لهذا النوع من التغيير.

■ **عندما تتحدثين عن الحداثة الشعرية، تشيرين إلى أسماء بعينها نجحت في امتصاص الحداثة، بعيداً عن ربطها بموضوعة "الشكل" حسْب.. هل يعني هذا أن الشاعر يمكن أن يكون حداثياً دون أن يضطر إلى الاطلاع على النظريات الرائجة بهذ الخصوص؟**

نعم. وأقدّم هنا الماغوط مثالاً على ذلك، فقد جاء إلى بيروت في أواخر الخمسينيات - أي قبل بروز الحداثة التقنية في الشعر، في لغته وصوره- يحمل ديوان شعر حداثياً بامتياز

دون أن يكون قد درس أية لغة، أو اطّلع على النظريات المتحذلقة، أو أنهى حتى الثانوية من دراسته، فكيف تسنّى له هذا؟

■ **أنت كاتبة وباحثة فلسطينية، وأنت من مواليد بلدة السلط الأردنية في الوقت نفسه، ما الصدى الذي تجده هذه "التوأمة" في نفسك، وهل من فرقٍ بالنسبة لكِ بين الانتمائين، أم إنهما انتماءٌ واحد؟**

مبدئياً لا فرق. إلا أن حكمة الأب الذي سُئل: "أيّ أحبّ أولادك إليك؟"، فقال: "مريضهم حتى يشفى.. إلخ" قائمةٌ. وفلسطين جرحٌ في القلب لا يشفى.. إنما عندما أفكر في تقدم الأردن وحركة التعليم النشطة فيه.. إلخ، أشعر بالفرح والتفاؤل.

إن انتمائي للقطرين وثيق، وهو وثيق أيضاً للعالم العربي جميعه.. وتفرُّق العرب وشرذمة جهودهم مأساةٌ قائمة في نفسي.

■ **تقيمين الآن، مؤقتاً، في عمّان، ومن المؤكد أن هذا أتاح لك، بالإضافة إلى ما أتاحته لكِ مسيرتك الطويلة، الاطلاعَ على نماذج من الأدب الأردني.. فكيف تقيّمين واقع هذا الأدب؟**

الأدب الأردني ما يزال مهمّشاً دون عدل. ولا يصحّ أن يظل على هذا الوضع. يجب أن يثبت وجوده على الصعيد العربي وعلى الصعيد العالمي، وهو قادر على هذا. يجب فتح القنوات الضرورية له.

إن كل شعب يُعرَف قبل كل شيء بالأدب الذي يبدعه، ولا يمكن أن يكون له حيثية وطنية وعربية وعالمية إلا وعنده أدب جيد يقدمه باعتزاز إلى العالم.

أكملت تعليمها الثانوي في كلية شميت الألمانية بالقدس، توجّهت لدراسة الأدبين العربي والإنجليزي في الجامعة الأميركية ببيروت، ثم إلى لندن، حيث حصلت على درجة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعتها، لتعمل بعد ذلك، أستاذة للأدب العربي في عدد من الجامعات العربية والأميركية، قبل أن تتفرّغ لمشروعها الكبير "بروتا".

تتنوع اهتماماتها، وتتعدد مناطق اشتغالاتها، فمن الشعر إلى النقد، ومن تأريخ الأدب الحديث، إلى البحث والترجمة، ومن الإشراف على الأنطولوجيات الموسوعية إلى الاشتغال على التراث..

مُنحت وسام منظمة التحرير الفلسطينية (١٩٩٠)، والجائزة التكريمية التي يقدّمها اتحاد المرأة الفلسطينية في أميركا (١٩٩١)، ووسام القدس (١٩٩٩)، ووسام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت (٢٠٠٢)، وكرّمتها جمعية الخريجين العرب الأميركيين (١٩٩٦). كما نالت جائزة سلطان العويس للإنجاز الثقافي (٢٠٠٨)، وجائزة خادم الحرمين الشريفين للترجمة (مناصفةً مع المستشرق الألماني هاندرتش هارتموت) (٢٠٠٩).

ترجمت في مطلع الستينيات عدداً من الكتب عن الإنجليزية، منها كتاب لويز بوغان "إنجازات الشعر الأميركي في نصف قرن" (١٩٦٠)، وكتاب رالف بارتون باري "إنسانية الإنسان" (١٩٦١)، والجزأين الأولين من "رباعيّة الإسكندرية" للورانس دريلم: "جوستين" و"بالثازار" (١٩٦١ – ١٩٦٢). ثم "هكذا خلقت جيني" لأرسكين كالدويل (١٩٦١). ثم "والت ويتمان" لريتشارد تشيس ١٩٦٢، و"الشعر والتجربة" لآرشيبالد ماكليش (١٩٦٢).

وفي العام ١٩٧٧ نشرت دار بريل (لايدن)، وهي أعرق دور النشر الغربية لنشر الكتب عن الحضارات غير الغربية، كتابها "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث" في جزأين، وقد تُرجم هذا الكتاب إلى العربية، وصدر عن مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت. وحررت د.سلمى أكثر من ٤٠ عملاً من أعمال "بروتا"، ومن بين هذه الأعمال سبع موسوعات ضخمة للأدب العربي الحديث هي: "الشعر العربي الحديث" (٩٣ شاعراً)، "أدب الجزيرة العربية" (٩٥ شاعراً وقاصاً)، "الأدب الفلسطيني الحديث" (١٠٣ شاعراً وكاتباً)، "المسرح العربي الحديث" (١٢ مسرحية، بالاشتراك مع روجر آلن)، "القصة العربية الحديثة" (١٨٧ إدخالاً)، ثم المسرحيات العربية القصيرة (٢٠ مسرحية).



د. شكري عزيز الماضي:

الرواية العربية في أزمة

■ **كيف ترى إلى العلاقة بين النقد والأدب عربياً، هل تحقق المنشود منها؟**

هناك تداخل كبير بين حقلَي الأدب والنقد، وتفاعل أيضاً بينهما، فالأدب يفتح أفقاً أمام النقد، ومن واجب النقد الأدبي أيضاً أن يفتح آفاقاً أمام الأدب، حتى إن قيم الأدب وقيم النقد تكاد تكون قيماً واحدة في المحصلة. فالأعمال الأدبية تبلور مفاهيم النقد، وتشحذ أدواته، والنقد الأدبي يسهم في الارتقاء بالذائقة الأدبية وبلورة الوعي الأدبي الجمالي وتحديد وجهته.

لكن ما هو موجود في واقعنا الأدبي والنقدي أن هذه العلاقة لا تتصف بالصحة أو العافية. من وجهة نظري الخاصة أن الإبداع الأدبي يسبق الإبداع النقدي بمراحل لا بأس بها؛ أعني هنا أنه يتجاوزه، ليس بمفهوم الأسبقية الزمنية، ربما يعود السبب إلى اغتراب النقد الأدبي العربي في المرحلة الأخيرة عن حركة الواقع، فمعظم النصوص النقدية العربية تُتخذ وسيلة لتجريب منهج نقدي غربي أو للتبشير بآخر، أو توضيح مصطلح ما. بمعنى آخر ليس هناك عكوف على الحركة الإبداعية المحلية بحد ذاتها، واستخلاص خصوصيتها، مع الإفادة من المناهج الغربية، فكأن الوضع معكوس تماماً، وربما يؤدي هذا إلى تكريس الهوّة أو القطيعة حتى بين النقد والأدب.

■ **هذا اتهامٌ لنقاد هذا التوجّه، على أنهم كانوا فقط مبشّرين بمناهج ومدارس غربية، وبالتالي أغفلوا النص الأدبي العربي ونزلوا عن عكوفهم على معالجة الإنتاج الأدبي العربي.**

أنا أتحدث عن المشهد النقدي في العقود الأخيرة. ربما كان من أهم ملامح هذا المشهد

الانبهارُ بكل ما هو غربي، إلى درجة أن النقد أصبح موضوعاً للنقد، فلم يعد موضوع النقد هو الأعمال الأدبية، وهذه الظاهرة تولد أزمة نقدية كبرى.
هذه الأزمة تستفحل منذ السنوات الأولى من القرن الواحد والعشرين، يؤكد ذلك أن الدراسات الأدبية في هذه المرحلة بدأت بالتخلّي عن النقد الأدبي، فهناك من يتحدث عن أن النقد الثقافي بديل للنقد الأدبي، وهناك من يتحدث عن موت النقد الأدبي، وهذا تعبير صارخ عن حدّة الأزمة النقدية.

■ **في هذا الجانب، هل ترى أن النقد الثقافي يمكن أن يكون بديلاً للنقد الأدبي؟**
تجارب النقد الثقافي في الوطن العربي التي بدأت العام ٢٠٠٠، تحدثت عن أن النقد الثقافي بديل للنقد الأدبي، وهناك من تحدث عن موت النقد الأدبي، وفي اعتقادي أن هاتين الدعوتين نتاجٌ للعجز عن مواجهة الأزمة المنهجية.
في نهاية السبعينيات كانوا يتحدثون عن الحرص على أدبية الأدب، ويرفضون المناهج النقدية الحديثة، الآن يتحدثون عن "النقد الثقافي" كبديل، وهذا يعني استفحال الأزمة النقدية، لأن النقد الأدبي له مهماته، والنقد الثقافي له أنساقه المختلفة.

■ **المرجعيات الفلسفية للنقد الأدبي العربي كلها ذات صلة بالمناهج والأجهزة المفهومية الغربية، وهذه في جلّها لها امتدادات ذات صلة بإعادة إنتاج الرأسمالية. السؤال هنا: من أين نبدأ؟**
الإجابة تفرض عليّ أن أتحدث عن نشأة النقد الأدبي العربي الحديث، إذ نشأ هذا النقد في أوائل القرن العشرين تلبية لحاجات جمالية واجتماعية وحضارية مستجدة، ونجح الرواد ومن تلاهم من نقاد وأساتذة في بناء كيان اسمه "النقد الأدبي الحديث"، هذا الكيان وُجد من أجل أداء وظيفتين مترابطتين، الأولى راهنة وتتمثل في نقد النصوص والتمييز في ما بينها والبحث عن قيمها الفنية الخاصة، والوظيفة الأخرى تتمثل في تجسيد صوت نقدي وأدبي خاص، ولا شك أن هذا التجسيد يعادل الفكاك من أسْر التبعية، ولهذا لاحظنا أن الرواد ومن تلاهم من نقاد وأساتذة كانوا يدرسون النصوص الأدبية المحلية ويحاولون أقلمة المناهج والنظريات والتيارات الأوروبية أو تبيئتها، حتى يتلاءم المنهج مع المنطق الخاص للنص الأدبي العربي.

ولا شك أنهم حققوا إنجازات كبيرة، لكنهم لم ينجحوا في تحقيق نجاح شامل وكلّي يتمثل بامتلاك منهج خاص، مع ما يتطلبه من أدوات نقدية متبلورة.
استمرت هذه الحال حتى الربع الأخير من القرن العشرين، ومع استفحال الأزمة الثقافية والحضارية، بدأ النقاد العرب يتخلّون عن محاولة التكييف والأقلمة، ويدّعون إلى تبنٍّ كلّي للمناهج والتيارات الأوروبية، وأحسب أن التبنّي الكلي يؤدي إلى تغييب الصوت الخاص، لذا فإن الأزمة تستفحل ولا تتقلص.
أعتقد أننا يجب أن نبدأ من الحركة الإبداعية المحلية، بمعنى دراسة الأدب العربي القديم والوسيط والحديث لاكتشاف خصوصيته التي تتجسد بالمشكلات الخاصة والمواقف الخاصة، وأضيف أنه لا بد من ضبط عملية الانبهار بالغرب، لأنها تؤدي إلى تبديد طاقات إبداعية كبيرة، فالموقف النقدي/المنهجي الصحيح ينطلق من وظيفة تَمثُّل هذه المناهج الغربية، بمعنى هضمها واستيعابها، وتمثُّل الإنجازات التراثية، والعكوف على نصوص الحركة الإبداعية العربية.
فهناك فرق كبير بين التمثُّل والتبنّي، لا بد من أن يكون لدينا مخططات وبرامج خاصة، وأن نتعامل مع المناهج الغربية بوصفها أدوات مفيدة في تحقيق ما تصبو إليه هذه المخططات والبرامج.

■ **هذه الوضعية أشار لها الجابري في كتابه "التراث والحداثة" وغيره من كتاباته، مثل "نحن والتراث"، فقد بيّن الفرق الجليّ بين التمثُّل والاستيعاب للمناهج الغربية، وبين تبنّي هذه المناهج كقوالب جاهزة وإسقاطها على قراءة التراث العربي كله.**

المطلوب هنا تمثل الجهود النقدية التراثية العربية وليس العودة إلى الماضي أو التراث.
النقد العربي القديم فيه نصوص غنية وثرية جداً، ولكن تم اختزالها في مقولات تصادر روح التجربة الأدبية أو روح الشعر من مثل الشعر العمودي وشعر التفعيلة، وهاتان التسميتان تحتاجان إلى مراجعة، حيث يتم اختزال الشعر العمودي بكلمتين رغم تنوعه، أما الشعر المعاصر "شعر التفعيلة" فقد اختُزل وكأنه ظاهرة صوتية أو موسيقية. حتى لو قلنا "شعر التفعيلة"، فالأصحّ أن يقابله "شعر البحور". فهذه التسميات تصادر روح التجربة الشعرية المتعددة المتنوعة، كما تغفل المسوغ الفكري والحضاري لوجود الشعر وتطوره.

■ والحالةُ هذه، كيف يمكن لناقد لا يقرأ أن يقدم إسهاماً نقدياً جديراً؟
لا أدري في ما إذا كان هناك "ناقد" يستحق هذه التسمية ولا يقرأ. في كل الأحوال يمكن القول إن مفهوم النقد مختزل، حيث غابت الوظيفة الثانية التي تحدثنا عنها والمتمثلة في المهمة التاريخية الحضارية. إذا اعترفنا بذلك فهناك تيارات كثيرة يمكن أن تكون ضمن مشروع عام، في محاولة لأداء هذه المهمة.
الأدب نسق ثقافي، ولا أحد يعترض على ذلك، وظيفته نسقاً أن يشحذ الذاكرة الثقافية. والنقد الأدبي نسق ثقافي أيضاً، وظيفته أن يجعل الذاكرة الثقافية متوهجة دائماً، وهذا يؤكد العلاقة الجدلية بين الأدب والنقد. من الخطأ أن نحصر وظيفة النقد بالتمييز بين النصوص. الناقد الجاد يبدأ بالنص، والنص مادته الرئيسية، لكنه يجب أن يدرك أن الممارسة النقدية لا تنتهي بالنص، كما أن نتائجها لا تنحصر بالأدب والنقد، وإنما تضيء هذه النتائج أنساقاً فكرية واجتماعية وحضارية.
أود أن أضيف أن من مهمات النقد الأدبي الأساسية فهم الإنسان المبدع، وفهم الإنسان/ المتلقي، والكشف عن القوى الاجتماعية الفاعلة في المجتمع.

■ إذا كان جزء من وظيفة الناقد (المؤول) فهم النص، هناك مدارس تتحدث عن مفهوم التأويل من القرن السابع عشر أو الثامن عشر وحتى هذه اللحظة المعاصرة. ثمة نظرية تقول إن التأويل يقوم فقط، وفقط، على اللغة بوصفها وسيطاً رمزياً بين كاتب النص وبين "جسد النص" والقارئ، أي المؤول نفسه. هناك اتجاه آخر يرى أن اللغة لها هذه الأهمية، لكن النص بما هو نص يبقى أفقاً مفتوحاً على كل التأويلات. وأصحاب هذا الاتجاه يرتابون كثيراً من سلطة المعنى المكمل للنص، إذ النص يبقى إمكانية مفتوحة أمام التأويل، وبالتالي فإن استمرارية المعنى هي شيء يصنعه القارئ المؤول، وثمة من يقول إنه يجب الاهتمام بالنص وبالبعد السيكولوجي للكاتب (كاتب النص).
نظريات التلقي تستند إلى فلسفة خاصة ترى أن المعنى يوجد لدى المتلقي، لا في النص. ومن الممكن أن يُنتج النص معاني لا نهائية، ومن هنا يصبح التأويل شخصياً لا يستند إلى نظرية "الفهم" الذي نتحدث عنه.

معظم النظريات الجديدة تشترك في قضية مركزية واحدة، وهي عدم الاهتمام بالمعنى، ويتم ذلك بطرق متعددة. لدى نظريات التلقي، المعنى موجود لدى المتلقي، وليس في النص، بمعنى أن النص ليس فيه معانٍ، أو أن النص يُنتج معاني متدفقة لا تتوقف، وبالتالي فإن النص في زمنٍ ما له معنى، وفي زمنٍ آخر له معنى آخر، وهي مقولة تؤكد خلوّ النص من المعنى.
هذه التيارات تصطدم بمشكلة فلسفية كبرى. يمكن أن نوافق على أن النص ينتج معانيَ متعددة، ولكن يجب أن يتوقف ذلك عند نقطة. لا نهائية المعنى تسوّغ خلوَّ النص من المعنى على الصعيد الفلسفي. الأدب لا يمكن أن يخلو من القصدية. العمل الأدبي له دلالة، والتدفق في إنتاج الدلالات لا بد أن يتوقف عند نقطة ما، حتى يصبح للنص معنى ما.

■ بخصوص لا نهائية المعنى والتأويل، هناك توجُّه لإلغاء أو نزع سلطة المعنى الكامل الناجز في النص الأول، حتى لا يكون بيد فئة تستحكم بهذا المعنى وتفرض هندستها الاجتماعية، أو تفرض أيديولوجيتها على الجميع تحت ذريعة أن المعنى اكتمل وانتهى، وليس أمامنا سوى التسليم بقصدية واحدة تؤمن بها هذه الفئة أو تلك.
النص الذي يقدم معنى كاملاً ووحيداً، نص ضعيف، وقد لا ينتمي إلى حقل الأدب، ولا بد من الإشارة إلى أن النقد النصي لا يهتم بالمعنى، والنقد السياقي يهتم بالمعنى.
وفي ظل الظروف التي نمر بها، هل من المصلحة أو من المفيد أن نهزأ بالمعنى أو بالدلالة؟ هل يصحّ أن الأدب لعبة إخبارية لغوية لا قيمة لها، أم إن الأدب مرتبط بتجربة بشرية؟

■ قضية فقدان المعنى لم تكن بالأساس متعلقة بالأعمال الأدبية والنصوص الإبداعية، فقد كان الشعار فلسفياً مرتبطاً بـ"فلسفة التنوير". أي منذ القرن التاسع عشر، عندما تشكَّلَ المثقفون والمفكرون بالنزعة الإنسانية، وما إن انتهى العالم إلى القرن العشرين حتى دخلنا في حربين عالميتين، ضربتا العقلانية وفكرة العقل في الصميم، وسرى أن معنى الحياة فُقد بسبب الحروب، فالقضية فلسفية قبل أن تكون أي شيء آخر.
كل هذه التيارات (البنيوية، والتفكيكية، ونظريات التلقي...) تسعى إلى رسم إشارة استفهام حول كل شيء، وتطرح فكرة الشكّ في كل شيء. الشكّ هذه المرة يختلف عن الشكّ الديكارتي الهادف للوصول إلى الحقيقة، أو بوصفه جسراً للوصول إلى المعنى، الآن الشكّ هو هوية

المعنى، بمعنى أنه لا يوجد معنى، والعالم أيضاً يصبح بلا معنى، لهذا اتُّهم جاك دريدا بأن مقولاته تقوم على أن العالم أصبح يخلو من المعنى.

هناك قضية أخرى ذات صلة بالخصوصية: من الممكن للأديب الأوروبي أن يجسّد بالشكّ خلوّ العالم من المعنى، ويقترب فيه من العبث، أما الأديب العربي فيمكن أن يجسد العبث في العالم ولكن من منظور مختلف، وهو أن هذا العالم انتُهك معناه أو اختُرق، أو أن العالم أصبح بلا معنى. وهذا نتيجة لسياق حضاري اجتماعي ثقافي مختلف.

تأكيد الخصوصية للنص الأدبي العربي لا يتنافى لِلَحظة مع الانتماء للثقافة الإنسانية، بل إن هذا التأكيد يوفر للثقافة الإنسانية سمة من أهم سماتها هي التنوع أو التعدد، بدلاً من أن نندمج بلا صوت مع الثقافة الإنسانية، والمعادلة الصعبة التي تواجهنا هي كيف يمكن أن نصبح جزءاً منها وفاعلين، وأن نحتفظ بخصوصيتنا في الوقت نفسه.

■ تميل دراسات نقدية تتناول المنجَز الروائي في الأردن، إلى أنه ليس هناك رواية أردنية. ما موقفك إزاء هذا الحكم؟

في التصنيف العلمي الدقيق للأدب العربي، ليس هناك رواية أردنية، وأخرى سورية، وثالثة مصرية.. إلخ. هناك ظاهرة روائية عربية، من الممكن أن نجد أطيافاً أو ألواناً، لكنها لا يمكن أن تقوى على تشكيل ظواهر مستقلة داخل الظاهرة الكبرى.

يمكن القول إن هناك رواية عربية في الأردن، ورواية عربية في تونس. .إلخ. وإذا قلنا إن هناك رواية مستقلة في أي قُطْر، فهذا يستدعي أن تُدرَس بشكل منفصل عن الظاهرة. من نتائج التقسيمات السياسية والظروف التاريخية المعروفة، أنه أصبح هناك تطور غير متكافئ بين كيان سياسي وآخر، لكن الكل ينظر إلى هذه التقسيمات بوصفها طارئة وسوف تزول. القلعة التي لم يستطع أحد أن ينجح في تقسيمها هي الثقافة العربية.

ثقافتنا عربية، ولا يمكن الحديث عن ثقافات قُطْرية، ولكن من الممكن الحديث عن كيانات سياسية أو تاريخية. بعض المستشرقين يرى أن العرب ليسوا أمة واحدة وأنهم مجموعة من الأمم المختلفة، ولكن عند الحديث عن الثقافة فإنهم يقرُّون بأن هناك أدباً عربياً واحداً.

■ الرواية في الأردن، أسوةً بمثيلاتها في الدول العربية، تعاني من ثنائية أو جدلية الكمّ والكيف، ماذا تقول في هذا السياق؟

أعتقد أن هناك أعمالاً متميزة جداً، وهناك أسماء لها حضور، لكني سأتحدث بعلمية. هل الرواية العربية في الأردن تمر بأزمة؟ نعم، وهذا جزء من أزمة الرواية العربية في المجمل. الثقافة العربية كلها مأزومة، وأحد أنساقها (الرواية) مأزوم، وقد يكون هذا بسبب أزمة الإنسان العربي.

في كتابي "الرواية في فلسطين والأردن"، أشرت إلى أن أزمة الرواية في الأردن وفلسطين جزء من أزمة الرواية العربية.

ومن أهم ملامح هذه الأزمة: إلحاح الأفكار، كأن النص الروائي وسيلة لنقل الأفكار، وليس تصويراً لتجربة بشرية لا تخلو من الأفكار. هذا يتجلى في تصوير المنعطفات الحادة، أو العودة إلى التاريخ، أو العامل السياسي، أو العلاقة بين السياسي والأدبي، أو العلاقة بين الفكري والأدبي..

الملمح الآخر: المادة التسجيلية في الرواية العربية عموماً، كأن الروائي العربي يهتمّ بما سيقوله التاريخ عنه إن قصّر في تصوير حادثة أو منعطف، أكثر بكثير من اهتمامه بأنه يسهم في صناعة التاريخ من خلال إبداعه.

وهناك ملمح يتمثل في قضية التواصل مع القارئ. هل تعالج الرواية العربية مشكلات جوهرية؟ إن كان الأمر كذلك، سيُقبل عليها القراء.

وهناك ملمح التجريب المجاني الذي يتم استناداً إلى ذرائع فلسفية وفنية غير محلية، بعيداً عن الواقع والسياق.

■ التجريب والتجديد.. يبدو أن في ثنايا تلكما الدعوتين عودة للاستشراق بمعنى من المعاني؟

مفهوم التجديد في الأدب لا يعني إضافة الأصباغ والألوان والتقنيات إلى النص الأدبي، فهناك أدوات وتقنيات وأساليب لم تعد صالحة لتحليل الواقع وفهمه وتصويره، وبالتالي لا بد من ابتكار أدوات وتقنيات وأساليب جديدة تساعد الأديب في تشريح الواقع وفهمه.

التجديد كما أرى، يعني البحث عن عالم أفضل.

■ في كتابك "أنماط الرواية العربية الجديدة"، درست الرواية استناداً إلى حلقات ثلاث هي: الرواية التقليدية، الرواية الحديثة، والرواية الجديدة. ما الأسباب التي

دفعتك إلى هذا التصنيف الجديد؟

انطلقت في هذا التقسيم من أن الرواية عمل فني بالدرجة الأولى -لا شريحة من الحياة- وهذه الرؤية لا تفصل بين الفن والواقع، بل تراعي طبيعة النص المدروس والصفات النوعية لحركة روائية إبداعية مميزة بنسيجها ومواقفها ومشكلاتها. فهذا التصنيف يأتي نتيجة طبيعية لإملاءات الظاهرة الفنية المدروسة نفسها، ولهذا لم ألجأ إلى التصنيفات المألوفة مثل: رومانسية، واقعية، رمزية.. إلخ، لاعتقادي أن عملاً مثل هذا يعدّ سابقاً لأوانه، فتضاريس الخريطة الاجتماعية فرضت تعايش رؤى متعارضة ومتناقضة، أضف إلى ذلك أن مصطلحات من مثل الرومانسية والواقعية والرمزية.. إلخ، تبدو في حقل النقد العربي قلقة وفضفاضة إلى حد كبير.

كما لم ألجأ إلى تقسيم الظاهرة المدروسة تبعاً للأحداث التاريخية والمنعطفات الحادة، لاعتقادي أن نقطة البدء يجب أن تكمن في البحث عن القيم الفنية ودلالاتها، ومن ثم البحث عن توافقها -أو عدم توافقها- مع تلك المنعطفات والأحداث الكبرى.

■ **وما الذي تقصده بـ"الرواية الجديدة"، وما خصائصها وسماتها؟**

هذا السؤال هو السؤال الأول الذي بدأتُ به في كتابي "أنماط الرواية العربية الجديدة". وفي محاولة الإجابة عنه وتحديد المقصود بالرواية الجديدة، لجأت إلى تصنيف الرواية العربية بعامّة إلى حلقات ثلاث هي: التقليدية والحديثة والجديدة. وقد استندت هنا إلى معيار مهم هو "الوظيفة والماهية"، فالوظيفة تحدد الماهية، ماهية الرواية وطبيعة عناصرها وطبيعة التفاعل بين هذه العناصر. فالتصنيف يستند إلى الخصوصية الفنية لمسار الرواية العربية منذ القرن التاسع عشر وحتى يومنا، وإلى القيم الجمالية المهيمنة في مرحلة ما.

فالرواية التقليدية مثلاً -التي كانت مهيمنة في القرن التاسع عشر- تتحدد وظيفتها بالوعظ والإرشاد والتعليم، ولهذا وصفتها بأنها تصميم يعيد إنتاج الوعي السائد، أو تصويب الخلل في منظومة القيم، أما الرواية الحديثة -التي هيمنت في القرن العشرين- فتتمثل وظيفتها في تجسيد تفسير فني للعالم، فهي تصدر عن وعي جمالي يتخطى حدود الوعي السائد ويتجاوزه إلى آفاق جديدة، لأن التفسير الفني هنا هو بمثابة كشف جديد لعلاقات خفية، أو حقائق جديدة، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة والتشويق والجاذبية.

أما الرواية الجديدة فهي تصميم يجسد رؤية لايقينية من العالم، فهي نتاج للغموض الذي يعتري حركة الواقع ومجراها، ولِتَفَتُّت منظومة القيم واهتزاز الثوابت. وهي في جوهرها تمرد

ورفض لجماليات الرواية الحديثة. فالأحداث في الرواية الحديثة منسقة، لها بداية وذروة ونهاية، وفي الجديدة مبعثرة ومشظّاة، والشخصيات في الرواية الحديثة لها أبعاد محددة وهي حيوية وفاعلة لها قسماتها ودورها، وفي الجديدة مختزلة أو هامشية، فالشخصية هنا مجرد حرف أو ضمير أو رقم أو شيء. والنسيج اللغوي في الرواية التقليدية يتصف بالرصانة والتماسك، وتسيطر عليه بلاغة شكلية، أما في الحديثة فاللغة نثرية قادرة على الوصف والتحديد والتصوير، وفي الجديدة يلاحَظ أن اللغة لها مستويات متعددة تراوح بين العادي والدارج واللغة الشعرية المكثفة. فالرواية الجديدة تهدف من خلال وظيفتها العامة وماهيتها -لا إلى إقناع القارئ وإيهامه بواقعيتها- بل إلى إثارة الشك والتساؤلات، والتفكير في كل ما يقرأ.

■ برأيك، ما أسلوب خلق الثقة والتواصل بين الناقد والقارئ؟

لا بد من الاهتمام بالقارئ العادي الذي أُهمل في الآونة الأخيرة، ومن الضروري بناء استراتيجية للتلقي على المستويات الأدبية والنقدية والثقافية كافة. وقد بينت سبل بناء هذه الاستراتيجية في بحث مطول قُدِّم إلى المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، وقد وضحت فيه الفروق بين التلقي والتلهي.

وفي سبيل خلق الثقة أيضاً لا بد من تصويب مسار النقد الأدبي وتخلّيه عن الغموض والإبهام والجداول والرموز والترسيمات التي تزيد من تعقيد الممارسة النقدية وغموضها. وأود أن أشير هنا إلى أن كتابات طه حسين النقدية كانت تلقى رواجاً لذاتها، وكانت تُقرأ من المتخصصين وغير المتخصصين، ربما بسبب أسلوبها ووضوحها ومخاطبتها جمهوراً عريضاً غير متجانس، وقدرتها على تلبية حاجات القراء المعرفية والجمالية. وبعبارة أخرى لا بد من تحديد وظيفة النقد الأدبي بصورة دقيقة. فالنقد الأدبي يمثل نسقاً تكوينياً مهماً وأصيلاً في بنية الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، وممارسة نوعية دالّة تتضافر مع الأنساق الأدبية والثقافية الأخرى في سعيها الحفاظَ على الشخصية المحلية وإجلاء هويتها، وطموحها في تشكيل صوت أدبي ونقدي خاص ومتميز.

وُلد في العام ١٩٤٩، نال درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة القاهرة (١٩٨١)، بمرتبة الشرف الأولى، عمل عميداً ووكيلاً ورئيساً لقسم اللغة العربية وآدابها في غير جامعة عربية، نُشر له أكثر من ٢٠ بحثاً محكماً، وأكثر من ٣٠ دراسة وبحثاً في مجلات ثقافية وفكرية عربية.

له ١٦ كتاباً منشوراً، منها: "في نظرية الأدب" (٤ طبعات، يُدَرَّس في أكثر من ثلاثين جامعة عربية)، "من إشكاليات النقد العربي الجديد" (طبعتان، يُدَرَّس في مرحلة الدراسات العليا في ست جامعات عربية)، "النص المفتوح: مدخل إلى تحليل النص الأدبي"، "فنون النثر العربي الحديث" (يُدَرَّس في جامعة القدس)، "الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين".



د.عبد الرحيم مراشدة:

النصُّ الذي لا يؤسس لمداخله نصٌّ ميت

■ **أنت دائم التجريب، خصوصاً على صعيد اللغة.. إلى أين تود أن تقودك المغامرة في مجال الكتابة؟**

لديّ اعتقادٌ راسخ في أن الإبداع -أنّى كان- يعني في باطنه ومكنوناته، التعاكسَ والتضادَّ مع المألوف والمتوقَّع، إنه اختراق دائم باتجاه المستقبل، قد تدخل في نفق مظلم، وقد تسير طويلاً في عماء ما، لكن قد ينقلب هذا العماء إلى منبع للضوء إن كان السير في الاتجاهات الصحيحة يتكئ على قاعدة الصبر والمرجعية المعرفية الحقّة. أن نحفر في الظلام ممكن، لكن أن نقع في وحل العتمات ممكن أيضاً.

حاولت التجريب عبر مسارات عدّة، كان أظهرها محاولة الجمع بين "اللغة" و"الميتا لغة" لإنتاج كيفية تعبيرية أكثر إشعاعاً، علّها تُرى من فئة ولو قليلة. لا يعني "القليلُ" أنه خطأ بالضرورة، قد يصبح "الصَّحَّ" في ما بعد. لم تعد اللغة الهشة المتداولة والمكرورة التي أسست لذائقة امتدت طويلاً، مقنعةً إلى حدّ مدهش، قد تقنع الـ"بعض" الخامل الذي اعتاد العادةَ والكسل. تجديد اللغة يعني الحفر في المعرفة. وحفريات المعرفة، حسب "فوكو"، أمرٌ في غاية الأهمية القصوى للحركة، لتحريك زوايا الرؤيا للأشياء.

تجربتي هي محاولة للانبثاق من هذه الخلفية المعرفية. حاولت تغيير وجهة النظر في الأشياء التي أصبحت، أو يمكن أن تصبح، مقولةً للنّص، الشيء الذي نرى هو وليس هو في آن. التجربة هي أن تبحث في هذا البعد، في ما "ليس هو"، وأن تتمثّل هذا الغياب الدفين خلف الشيء المرئي/السطح، لتكشف عنه وتزيح الغبار المتراكم بحكم العادة والتلقي العادي. عندما يدرك المبدعُ أهميةَ هذا الكامن يدهش من جديد ويتحسّس أبعاد هذه الدهشة فتنفلت على لسانه وتسيل إلى حبر الكلام، بهذا الفعل يُخلق الكلام من اللغة.

"كتاب الأشياء والصمت"؛ الذي يضم النصوص الشعرية التي حاولت التجريب من خلالها وبها، يقع في هذه المساحة المتشابكة من التفكير.

■ خضتَ غمار ما تدعوه "الكتابة النصّية"، بمعنى مزج النص الأدبي والتشكيل معاً. حدّثنا عن هذه التجربة.

لعل بعض القراءات شحذ همتي على المزيد من الاطلاع لإنتاج المزيد من التكثيف التعبيري، أذكر من ذلك قراءاتي لكمال أبو ديب في "جماليات التجاور وتشابك الفضاءات" وبعض نقوده في هذا الاتجاه، وقراءاتي لمحمد الماكري في كتاب "الشكل والخطاب"، و"المنزلات" للكبيسي، إضافة إلى شعراء الحداثة مثل أدونيس. وبعض المترجمات للشعر الغربي.

كل ذلك جعلته في خطٍّ موازٍ لتمثّلاتي وقراءاتي لمنتج الفن التشكيلي، ونشرت في هذا الاتجاه في صحف ومجلات عراقية وتونسية ومغربية.

لكن أثناء تفكيري في القصيدة العربية وفي مراحل تطورها، لمع في ذهني مشروع الكتابة النصّية التي تقع بين الفن التشكيلي الاختزالي وبين تركيبات القصيدة الحديثة مع محاولة لاختراق الجانب المألوف فيهما معاً عبر إحداث ثقوب في المفهوم السائد، فكان أن حاولت الحركة على صعيد اللغة/الكلام مقابل اللوحة/النصّ، وتكسير الأنماط، فكان أن اتفقت مع فنان تشكيلي عراقي هو عماد نافع، وقمنا بمشروع مشترك قيل فيه الكثير، ولظروف الحرب وغيرها لم يظهر للسطح، فارتأيت إصدار كتاب "الأشياء والصمت" كمنشور تمهيدي كان يُفترض أن تتبعه نصوص بكيفيات أخرى مختلفة ومتطوّرة عليه، تتضمن بعض الأبعاد البصرية، لكن ليس البصرية التي عرفناها عند الدادائيين، كما يزعمون، وإنما من خلال الجمع بين تراثنا والحداثة المستفادة من تقنيات النصّ الحديث في العالم.

■ تحقق قصائدُك سمةَ "تراسل الحواس".. ما الذي تفعله ليكون نصُّك على هذا القدر من الاشتباك مع القارئ؟

أثناء الكتابة يصبح منشئُ النصّ هو وغيره في آن، يتقمّص شخصيةً ضمنية، مؤقتة، خلافية، ارتباطه مع الأنا على مستوى الجسد المرئي من الآخر فقط، ويكون هناك خيوطٌ شفّافة تشكّل عصابَ التلاقي بين الأنا الأولى في الوجود والعالم، والأنا الأخرى (الخالقة). إنني أصبح أثناء الكتابة شخصيةً ورقية مذابة في ما ينوي النصُّ قولَهُ قبل سيلانه على الورق.

تراسُل الحواس الذي أشرتَ إليه، يوجد دون سابق تخطيط هندسي، رغم أنه يعيش في فوضى مهندسة، إن جاز التعبير. الأسلوب هنا –أثناء الكتابة- يصبح لقاءَ تقاطع وتلاحم بين الأنا /اللحمة، والعامل/ الخارج، لكن لا بدّ من القول إن هذه الشخصية الكاتبة /الباثّة،

تمتح من محرَق أو معمل مليء -أو يُفترض أنه مليء- بمرجعيات معرفية وقرائية وتجارب سابقة، تنسلّ إلى المادة المكتوبة دون شعور واع بها.

من هنا تنبثق الفكرة (مقولة النصّ المكتوب)، فتخلق بتزامنٍ اختلافي المساحةَ الواقعة بين العقل واللاعقل. لا أقول "تراسل حواس"، لأن هذا المصطلح، قارّ نقدياً، وإنما تتداخل فيه الحواس، ليس لإنتاج صورة فقط، بل لإنتاج عالم مُحَسّن عن العالم، بمعنى يكون الذاكرةَ البانية للنصّ أثناء الكتابة في معمعان إنتاج الوجود والعالم بكيفية أخرى، من وجهة نظرٍ لا تتوازى مع الموجود/الوجود، بل على النقيض وعدمه في آن.

من هذا القول يكون الفعل القرائي للنصّ المنتَج بحاجة إلى آلية مختلفة، خاصة، تتناسب والمقروء، ويُفترض بالمتلقّي أن يصل/يرقى إلى مستوى مكنونات النصّ ومعطياته، وهذا بالطبع من وظائف النصّ الحديث، لا يهمّني بوصفي كاتباً كم أُقرأ، وإنما كم يفهم القراء ما أكتب.

إذا أردت أن تتوجد في الفضاء الثقافي والإبداعي، لا بدّ أن تتخذ فلكاً خاصاً للمسير. المسير في فلك الآخرين قد يوقعك في دائرة التصادم والتشظّي وبالتالي التلاشي.. إذا أردت تقليد أحد فلا تقلدنّ إلا نفسك. أنا لا أطلب أن تغيب في عماء مطلق، ضعْ في ذهنك قارئاً محتملاً، ناقداً محتملاً، لكن هذا المحتمل دعه يتحرك ويرقى إلى مستوى ما تكتب، فإذا كنت تابعاً فهذا يعني انتهاء النصّ وموته بالتأكيد.

قابلية القراءة للنصّ المكتوب تتحكّم بها عوامل عدة، ولعل نظرية التلقّي التي ذكرها "ياوس وايزر" تحلّ هذه المعضلة، حيث المتلقّي أساسيٌّ لإقامة النصّ، والنصّ يحيا بالقراءة، وهذا ما نادى به التفكيكيون ما بعد البنيوية، وفي كل نصّ قُوى عمل تُسهم في تفكيكه، وعلى المتلقّي الذي يتسلح بالأدوات والمعرفة، وهذا هو المفترض، أن يقع على نقاط ضعف النصّ ومفاتيحه، فإذا تمكّن من ذلك أصبح قادراً على القراءة، وبالمقابل، فإن النصّ الذي لا يؤسس لمداخله هو نصٌّ ميت.

■ **تكتب القصيدة القصيرة/الومضة، ما ردُّك على من يرى أن هذه القصيدة بلا ملامح، وأنها غير كافية لتعطي الشاعرَ هويةً أو تمنحه خصوصية؟**

الإجابة عن هذا السؤال تتطلّب رصدَ حركة الشعر، وكمية المقطعات الشعرية عبر التراث الشعري، وهل كانت على قدر من النجاح.. ثم الانطلاق إلى "القصيدة الومضة" إن جاز التعبير.

في التراث القديم نجد أمثلةً لشعراء عُرفوا بمقطوعة أو قصيدة قصيرة، أو ببيت من الشعر، لكن هذا المعيار يبقى بعين التأريخ والتوثيق، ولم يصمد أمام النقد.

بقي أمرٌ آخر أظنه يستحق النظر، وهو أن منتَجات العصر الحديث وحركيته المتسارعة على جميع الاتجاهات والأصعدة، أفرزت هذا النمط من النصوص. إنه عصر "الإنفوميديا"/ الاتصالات. لم يعد الإنسان يتمتع بمزيد من الوقت للمتعة والاسترخاء. الوقت مقتول وقاتل في آن. لقد أصبحت نظرة الإنسان للوجود والعالم محكومة بأطر معقّدة.

تبعاً لذلك، نجد: الوجبة السريعة، العمل السريع، الميكانيكية الزائدة المختزلة لمساحة الجهد.. إلخ. ومن هنا ظهرت القصيدة القصيرة والقصة القصيرة والنصّ (المنمنمات..)، وهنا يكمن المزلق. ونطرح السؤال: كم من المقولات والأفكار الذهنية التي يمكن أن نضغطها في هذا القالب اللغوي الكلامي المختزل؟

إذن، العبء أصبح مشتركاً بين منشئ النص ومتلقّيه. على النصّ الومضة/القصير، أن يكتنز بالمعرفة والدلالة والفكر بقدرٍ يمكّنه من أن يعوّض عن النصّ الطويل، أي ما يمكن تقديمه في عشر صفحات مثلاً علينا أن نقدمه بجملة أو عدد قليل من الجمل. ومثل هذا العبء يقع على كاهل المتلقّي أيضاً، حيث لم يعد مطلوباً منه أن يقرأ بقدر ما يفكّر.

هذا النصّ القصير جداً، إن كان فعلاً يَنتج عن مبدع مجرِّب وله حساسية في الإبداع، يمكن أن يُقدّم طبقات معرفية تحتاج إلى قارئ في السويّة نفسها من حيث الدربة والمعرفة.

تبقى "الخصوصية"، وهي مسألة شائكة.. لأن الانفلات من عوالم متشابهة متشابكة، يحتاج إلى قدرة خاصة ومختلفة في آن من المبدع. نعم، يمكن أن تكون خصوصيةٌ لمبدعٍ من هذا النوع، لكنه سيكون قليلاً عداده إن لم يكن نادراً، ويؤيد هذا المنحى السؤالُ: كم هم الذين يكتبون قصائدَ قصيرة جداً ولهم حضورٌ لافت ولا يُعْرَفون إلاّ بها؟ الجواب سيحدّد هذه المسألة، ولعل الخطورة التي تكمن في معرفة الجواب بسهولة هي غياب الفوارق الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فنحن أمام "جامع نصّ" حسب جيرار جينيت. شعرية النص الكامنة في النص تحتاج إلى دراية ودربة، ولا يتقنها إلا القليل القليل.

■ **أنت مقلّ شعراً، إذ لم يصدر لك سوى مجموعتين عبر مسيرة طويلة في الكتابة. أهو العزوف عن النشر؟**

لي مقطوعة / حالة شعرية تقول:

"هذا التوالُد مخجلٌ وقميء
الكَمُّ فلسفةُ العرب".

هذا صحيح، لكن التعلّق بالكمّ هو المزلق، العبرة في ما ينتج عن الطرح. أنت تكتب نصاً شعرياً، هذا يعني أنك تواجه الإنسان / الحياة / العالم. هذه الأشياء مليئة بالمرموزات المكثّفة. الشاعر عليه عبء تجاوز السطح إلى العمق، بمعنى أن عليه أن يرى ما لا يراه الآخرون. ليس الشعر في الجملة الطويلة أو الانقطاع المطرب... وإنما الشعر يكمن، في ما يكمن، بما يكتنفه السياق من مضمونات، وبما يضمره النصّ في الداخل، إضافة للمسائل الفنية والشكلية.

إنّ "الحياة في الشعر هي دائماً وأبداً على غير ما هي عليه في حركتها الحيّة" حسب أدونيس، ثم إن العمل الأدبي يختلف عن العلوم الأخرى، حيث يقول وليم راي: "إنه (العمل الأدبي) لا ينبع من العالم الواقعي، ولا يشير إليه، فلا يضمنه بأية حال من الأحوال الواقع المحسوس، ولا تحقّقه الأشياء الملموسة، فهو –لهذا السبب- لا يأتي إلى الوجود إلا عن طريق فعل يسمح بوجود الشيء الذي لا وجود له". ومن هنا يمكن القول إن التعبير عن مكنونات الشيء واختلافاته يتطلّب اختلافاً في كيفيات التناول، بحيث تكون هذه التعبيرات المولّدة حافزة لذهنيّة المتلقّي وداعية للتساؤل. إنها بهذه الأسلوبية تدعوه للتفاعل والتغير. هناك أشياء في العالم تُوصَف بهشاشتها وتفاهتها لدى بعضنا العادي، لكنها ذات بعد قيمي عند إدخالها للسياقات الشعرية، وهنالك أشياء تقول لك: "عجزُكَ عن صِفَتي...". ليس بالضرورة بوصفك متلقياً أن تعرف شيئاً محدداً بمجرّد القراءة الأولى، بل عليك أن تتحرك مثلي (كمنتج للنصّ)، وأن تتعب قليلاً لتجدّد إحساسك بنشوة التلقّي (لذّة النصّ) حسب رأي "بارت".

■ يكثر الحديث عن أزمة يمرّ بها الشعر العربي الحديث. ما الذي تقترحه لتجاوز هذه الأزمة؟

الأزمة أو التأزّم حالة اختمارٍ لممكن، وهذا يعني إحداث خلخلة ما في بنى فكرية وقاعدية سائدة. أنت / أنا في أزمة، هذا يعني أننا غير راضين عما هو كائن وموجود، وهذا بالطبع من الظواهر الإيجابية التي تلفت الانتباه في جوانب مهمة فيها.

قد أقلب التساؤل الذي طرحتَ، بشكل معكوس: هل الإنسان العربي في أزمة فكرية، سياسية، ثقافية... إلخ؟! أقول: نعم، وهذا أيضاً ناتج عن ضياع واضح أمام مستجدّات تتجاوز المعقول الذي اعتدنا عليه. نحن نعيش في مرحلة مفصلية في هذا الوقت بالذات، فالذهنية العربية تُرَجّ يومياً بمعطيات تفوق تصوراتها، وطبيعي -والأمر كذلك- أن تُرَجّ أيضاً النتاجات المعرفية والإنسانية لهذا الإنسان، ومن بين هذه النتاجات النصوصُ الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً. قد يسأل سائل: لماذا؟! وله الحق..!! ولعل الإجابة تكمن، مرحلياً، في أنّ النصّ الأدبي الذي ينتجه الإنسان له مساس بالبُنى العقلية، ولهذا يتّخذ النصّ دورَ المحرّض والمغير في آن.

■ إذن أين النصّ الفاعل؟!

النصّ، بمفرده، حالةُ إظهارٍ على بياض، تجسيدٌ لكلام تخصّبه الذاكرة، وتكتبه الأنملات بهذا "الحبر".. هذا الإظهار وحده غير كافٍ للتحريك والتفاعل من دون الآخر (المتلقي)، إذن نحن أمام النصّ / المتلقّي، وهما يشكّلانِ معاً بتفاعلهما حَدَثَ التغيير والخروج من المأزق إنْ وُجِدَ. أنا أكتب ما في ذاكرتي وبتآمر مع مرجعيتي -ولكلّ كاتب مرجعيّته- لأَسْتَحثَّكَ أنتَ على تجاوزِ عتبةِ ما أكتب بمفاتيح لديك ولديّ، من خلال النصّ.. أنت تفكّك ما بنيتُ نصيّاً، لتهدم وتبني شيئاً آخر له مفهوميّته لديك.

إذن، والحالة كذلك، وجودُ الأزمة يعني التواطؤ المحيط بين كاتب ومتلقٍّ، وبقدر ما تتمزّق خيوط التواصل تقلّ التفاعلات المنتجة، ومن استعراض بسيط للنصّ والمتلقي، أو بشكل آخر لمنشئ النص وقارئه، نجد هنا في عالمنا العربي -مع وجود استثناءات بسيطة- وجود فجوة كبيرة بين الاثنين، بخاصة أنّ هناك بلبلة -إنْ جاز التعبير- تُحدثها سلطات متعددة (سلطة الإعلام، المجتمع، الدين، الدولة، المرجعية القرائية... إلخ)... هذه السلطات مجتمعة تساهم دوماً في إحداث شرخ ما في ذهنية الإنسان، ولا سيّما إذا كانت الأبعاد المعرفية لمتلقّيها هشّة وغير مؤسّسة، فقارئ النصّ غالباً ما يدخل إلى النص قرائياً وبذهنه مدرسة نقدية ما غربية أو عربية، أو لديه خلفية ما عن صاحب النص أو مؤسّسه سلفاً، متأثراً بمعطيات النصوص المحلية والعالمية... هذا كلُّه يساهم بطريقة أو بأخرى في "البلبلة" التي ذكرت، وإنتاج أزمة من نوع ما، وهذه المرحلة "الخطرة" تتطلب وعياً من نوع مختلف لزمن مختلف، ويغدو الاختراق أمراً ضرورياً لتسلّق جذور الإبداع الحقيقي.

أنا لا أدعو إلى الانقطاع عن الأدب العالمي، بل هو ضرورة، لكن علينا التأنّي في التعامل معه لإنتاج كيفيات إبداعية لها خصوصية تلفت الانتباه، وهذا لا يتمّ إلا بإعادة تغيير أو تحديث أدوات التعامل والمعرفة، سواء على مستوى اللغة أو القراءة أو التلقي.

■ "كتاب الأشياء والصمت" سرعان ما يحيل القارئ إلى كتاب أدونيس الشهير "الكتاب". هل هو محض تشابه، أم تكرار مقصود؟!

لم يكن ذلك تكراراً لما فعل أدونيس، أدونيس سمّاه "الكتاب"، وهذا اللفظ بإلصاق "الـ" التعريف مشوب بمرجعية وقفية تحيل إلى "الكتاب المقدّس"، حيث القرآن سمّي "الكتاب" والتوراة كذلك، والإنجيل.. ثم في العصر الحديث "مالارميه" أيضاً كان يطمح إلى صياغة الوجود/الكون في كتاب. فهو إذن كتاب مختلف، وترتفع عند أدونيس مسألةُ حضور الذات معادلاً موضوعياً نفسياً مقابلاً للمتنبي، إذ ذكر ذلك فقال: "هذا مخطوط للمتنبي..". أنا أسقطت "الـ" التعريف وجعلت اللفظة من دونها، ثم ألصقتُ كلمة "كتاب" أو ألحقتها بشيء معين من الوجود والعالم، وهي الأشياء التي تبدو للرائي العادي أمراً عادياً مألوفاً، فحاولت إعطاء المعنى العميق للأشياء من خلال الاتكاء على الأبعاد الفلسفية والعلمية والتراثية، كما أن هذا الصمت للأشياء ليس صمتاً؛ هو تعبيرٌ دفين يحيا بالكتابة والقراءة والفهم.

■ على ذكْر أدونيس؛ لقد درسته وخصّصتَ رسالة "الماجستير" له، ما الذي حفزك لتناول تجربة هذا الشاعر الإشكالي؟

يرجع اهتمامي بأدونيس إلى بداية الثمانينيات، وذلك عندما كنت أطالع نماذج من أشعاره ونقوده المبثوثة في الصحف والمجلات. واسترعت انتباهي طروحاته النقدية في التعامل مع ما هو سائد على الساحة النقدية آنذاك، وطريقة تعامله مع التراث النقدي العربي لا سيّما الأصول، فعزمتُ الرأي على أن يكون اختياري مناقشة أعمال أدونيس النقدية المتعلقة بالتراث النقدي العربي بعد أن أزمعتُ على دراسته ناقداً، ثم بدا لي الاكتفاء بدراسة الجانب النقدي المتعلّق بالتراث النقدي العربي بعد أن أزمعتُ على دراسته ناقداً، ثم بدا لي الاكتفاء بدراسة الجانب النقدي المتعلّق بالتراث، حصراً للموضوع واحترازاً في التشعب.

فقمتُ بِتَتبّع خيط التراث النقدي في طروحات أدونيس النقدية، وأخذتُ في الحسبان، المراحل التي يمكن أن يمرّ بها نقده، وتلمّسْت التطور الذي يريده أدونيس لفعل "الكتابة"

كعمل إبداعي، وعرضتُ قضية "كُمون السّلطة الدينية في التراث النقدي"، وحاولتُ تعقّب الصّلة بين الدين والأدب كخطوة أولى لتوضيح ما يرمي إليه أدونيس من خلال مناقشاته.
نشرتُ الأطروحة في كتاب. وقد عُرف الكتاب خارج الأردن أكثر بكثير من داخله، ودُرِّس في السنوات (١٩٩٥ – ١٩٩٧) في جامعات عراقية، خصوصاً "المستنصرية"، وأُعيد طبعه في الإمارات. لكنه قوبل بتجاهل محلّي، ربما لأن كثيراً من المهتمّين انشغلوا هنا في شعر أدونيس، أكثر من نقده.

■ إزاء ذلك، كيف ترى المشهد النقدي في الأردن، هل هو بخير؟

الناقد في الأردن، ولا أعفي نفسي من المسؤولية، يقع بين عالَمَين، غالباً، وهو أسيرٌ لهما إلا من رَحِمَ ربي: فهو إمّا أكاديمي ملتزم، ولا يعنيه كثيراً ما يصدر في الساحة المحلية من نقود ومناقشتها بروية، وغالباً ما يبقى رأيه وصفياً ولا يشكل منحى يلتفت إليه، لأنه لا يريد أن يؤسس لمنهج أو نظرية أو...إلخ. وإما أن يكون تابعاً لتكتلات تروّج لها الصحافة، وهذا مقتل النقد في الأردن، حيث روّجت الصحافةُ تبعاً لبعض المتنفذين في مواقع ثقافية رسمية، لعدد من النقاد، فكان أن صدرت لهم المجلدات والكتب الفاخرة، وللأسف، إنها لا ترقى إلى الحدود الدنيا من النقد الذي يُعتَدّ به.
النصّ النقدي يجب أن يتعالى، كي يتعالى النصُّ نفسه، عن الشلليّة وميكانيزم السوق. الثقافة أسمى من أن يُتاجر بها. أُفَضّل أن أوزّع الكتاب على قارئ حقيقي ومتلقٍّ أكثر وعياً، على أن يقع كتابي بين يَدَيّ تاجر من هذا القبيل.

■ اتكأت في نصك الروائي "الرحلة الثانية" على التراث، ما سرّ توجهك إليه، وما الذي قدمه التراثُ لك؟

ابتداء، أنا لست أول من أفاد من التراث في نصّ روائي، فجمال الغيطاني كما هو معلوم في "الزيني بركات" وفي "التجليات" حاول كذلك كما غيره، لكن السؤال الأهم: ما جدوى العودة إلى التراث؟
التراث هو مجمل أزمنة متراكمة ومجمل موضوعات ومواقف قابلة للنبش والعبث... إنها المادة الساكنة القابلة للتحرك أبداً، ثم إن من الأمور الجوهرية ما يتمثل في كيفية العودة والانتقاء. عندما أعيدك بوصفك متلقياً إلى الماضي من لحظة زمنية حاضرة. لا يعني إلا

محاولة لاستثمار هذا الماضي في فهم الحاضر واستشراف المستقبل، وبالتالي محاولة لحثّ المتلقي على تكوين وجهة نظر، باستخدام إمكانياته الفكرية والمرجعية، تجاه الموضوع / الموضوعات المثارة في النص، فالتناص / التناصات في العمل الروائي تثير وتحفز، وبالتالي تساهم في رفد الذائقة الأدبية وبطريقة مختلفة. للزمن الروائي أهمية قصوى في تثوير الاحتمالات، لأنه حسب "أندريه لالاند" مُتصَوَّر على أنه ضربٌ من الخيط المتحرك الذي يجرّ الأحداث على مرأى من ملاحِظٍ هو أبداً في مواجهة الحاضر.

حتى الوهم المخلوق، المنبعث من تكسير الزمن العادي، يصبح أكثر ألفة في النص، وأكثر إثارة للمعنى... تغدو اللحظة الزمنية لحظات، أو العكس، تأخذ بعداً قيمياً جديداً، وقد أصاب بعض القدماء في تعريفهم للزمن، كالأشاعرة عندما قالوا إنه "متجدد معلوم، يُقدَّر به متجدّد آخر موهوم"... إذن نحن في توظيف الزمن الماضي / التراثي بخاصة، نبحث عن المتجدّد الآخر الموهوم، ونضيف المنتج واللذيذ.

■ تدور الأحداث وحركية الشخوص في الرواية في بداية القرن الفائت وتمتد إلى ما بعد ذلك، لماذا اختيار هذه المرحلة بالذات؟

ألا ترى أن الماضي / التاريخ يقوم على مفاصل زمنية؟ لو عدنا إلى زمن الأحداث، بُعيد الحرب العالمية الثانية. أليست هذه المرحلة مفصلية للعالم بأسره وللعالم العربي بخاصة؟ لهذا يكون من الطبيعي التركيز على مرحلة بعينها والإفادة منها لمراحل أخرى.

■ لكن هذا يتطلب تمثُّل الواقع آنذاك..

نعم، المراحل التي لم أرَها بعيني رأيتُها من خلال المدوّنات في الكتب، ثم إن لطفولتي أهمية بالغة في رصد بعض المواقف التي حاولتُ استرجاعها، وتمثُّلها بشكل جيد. طفولتي كانت في الريف الأردني، وعشتُ بعض الأحداث آنذاك ووعيتُ منها الكثير، حتى إن هناك شخصيات أعرفها جيداً في طفولتي، وتَمكّنتُ من الإفادة من سلوكياتها في الرواية.

■ النص الديني تحرّك بشكل لافت في الرواية، فإلى أي مدى أفادها؟

أنا لا أريد التحدث عن إنتاجية هذا التوظيف، إذ المتلقّي هو الذي يتتبع ذلك، وله أن يرى ما يشاء، لكن النص الديني أساسي جداً في تكويننا الاجتماعي والثقافي. إنه يشكل مركزاً مهماً

في النماذج العليا للإنسان وفي شعورنا الجمعي، ثم لم أعتمد على النص الإسلامي وحده، إنما أفدت من التوراة والإنجيل، وذلك لمحاكمة بعض الأحداث من وجهة نظر الشخصية عندما تتحدث عن نفسها أو عن آخر أو عن أحداث في النص. النص الديني يغري، ولكونه مقدساً فهو يحتلّ مجالاً مهماً للتفكير، ومن خلاله يمكن للكاتب أن يتسلّل إلى البنية التفكيرية للمتلقي، ويحقنُها بجرعات منشطة، وبوجهات نظر معينة. إنه التمركز في الساحة الخطرة للبنية الفكرية.

■ القارئ لنصك الروائي يشعر كأنه يعيش في بيئة ريفية بدائية، ومع ذلك تستخدم لغةً تتراوح بين العامية والفصحى، وحتى الشعرية العالية أحياناً، ألا يقود هذا إلى فوضوية من نوع ما؟

الفوضوية المحسوبة، بدقة، هي في صالح العمل. أنت أمام أنماط سلوك ومجمل أحداث، فسلوك المجنون ليس كسلوك الفلاح البسيط، وليس كسلوك الجنرال، ومن هنا تغدو اختلافات اللغة موجَّهة لخدمة وحدة إنتاجية العمل، وهذا أمر مشروع في النص الروائي. فالمستويات اللغوية داخل العمل السردي، إذا وُظفت بكيفية معينة، تعطي مجالاً لتقوية النص، فهذا عبد الملك مرتاض يرى: أن "الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية"، بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكلٍّ من هذه الشخصيات. ارجع معي إلى السيوطي -جلال الدين- كيف يكتب عشرين مقامة، موزّعة على عشرين شخصية مختلفة، فيتّخذ لكل شخصية لغتها الوظيفية... ثم، ألم يفعل مثل هذا كبارُ الروائيين العرب، محفوظ وغيره؟ ليس المهم طبيعة اللغة فقط، فهناك أيضاً كيفية التعبير بهذه اللغة.

■ ألا يتطلّب هذا إلماماً بمستويات التعبير؟

نعم، وبشدّة، وعليك، وبوصفك كاتباً، أن تتقمص الشخصيات، وتتلبّس سلوكياتها أثناء الكتابة لتعبّر بلغتها وطبيعتها، حتى يقتنع متلقي النص، وتحمله على التمثل والمتابعة. أحاول سبر أغوار هذه الشخصيات عندما أتلبّس سلوكياتها وحركتها في النص، ومن هنا تغدو عملية السرد مهمة وتحتاج إلى خبرة من نوع خاص، لا سيما عند استخدام تيار الوعي، فحلم

المجنون ليس كحلم الجنرال، ثم إن مخرجات التعبير على ألسنتهم لا بُدّ من ضبطها لتخدم هدفاً متوقَّعاً وغير متوقَّع في آن، بمعنى أن يعي كاتب النص نيّة القارئ ويعمل باستمرار، ما أمكن، على كسر أفق التوقُّع والانتظار، حسب "يارس". لماذا؟ ليزيد من حدّة التوتر والانفعال عنده، وبالتالي حمله على إعادة التفكير، وتغيير آلية التعامل التقليدي مع النص، وهذا بالطبع مطلب عزيز يحتاج إلى أناة ودربة خاصتين، ومن هنا جاءت بعض كيفيات التعبير في نص "الرحلة الثانية" لتخدم هذا الجانب، لا سيما في المسائل التي يكمن فيها الغرائبي واللامعقول.

■ هنالك نبوءة من نوع ما يصل إليها القارئ، خصوصاً بعد تمثّل الأحداث التي تشي بصراع (غرب / شرق)، يُسْتَشَفّ منها مثلاً نهاية كيان طارئ أو نهاية أجسام غريبة موبوءة دخلت إلى جسد ما..

هذا لك أن تقوله، وللآخر أن يقول غير ذلك. أنا لا أرسم نتيجة ولا خُطاطة نهائية لشيء نهائي. أحاول أن أقترح وأشكّك وألقي بسؤال قد يقود إلى أسئلة. ليس من دوري أن أخلق إجابة، والنبوءة لا تموت، بل هي نقطة تبقى ساطعة إن وُجدت على مساحة معتمة.

■ يبدو في نتاجك الأدبي عموماً إفادةٌ واضحة من النفّري والحلاج (خصوصاً الطواسين).. كيف تكتب نصّاً معاصراً أو حداثياً بالاستناد إلى التراث (وتحديداً الصوفي)، دون أن تقع في "مطبّات" العلاقة الشائكة معه؟

التعالق النصّي عبر النصوص الإبداعية، أمرٌ لم يغب عن الشعر منذ وُجد. والشعر الصوفي المندسّ في نسيج وبنيات النصّ الشعري لديّ أمرٌ اتجهت إليه كما اتجه إليه كثير من الشعراء. واللافت في الشعر الصوفي هذا الكمون الضمني للمعنى/ المعاني الحافّة بالمتجدد الدائم، فإذا كانت هي كذلك، فكيف عندما تكون في نصٍّ تمكّن من امتصاص بعض مكنوناتها؟

التعامل مع التناصّ من هذه الناحية ينطوي على حساسية خاصة لدى القارئين العارفين ببواطن الأمور، ويفترض الالتفاتَ إلى كيفيات توظيف التعالق النصّي للنصّ الصوفي حتى لا يُعاد سرد "الثيمة" الأصلية له بكيفيتها المعنوية القارّة لدى بعضهم، وهذا ليس من وظيفة الشعر. إنه من وظائف المقالة والتاريخ..إلخ.

إن إعادة إنتاج النصّ الصوفي عبر شعرية النصّ الشعري أمرٌ ليس من السهولة بمكان، وقد

حاول الكثير من الشعراء، في الأردن بخاصة، وأخفقوا في هذا الجانب إخفاقاً لافتاً، فنسوا أنفسهم ونسوا الشعر في آن.

وقد نجح بعض الشعراء العرب في تناول هذه المسألة، ولعل أدونيس من طلائع هؤلاء، وقد اعترف أدونيس باندهاشه تجاه النصّ الصوفي في كتابه "الثابت والمتحول"، وقد تمكن من ذلك إلى حدٍّ لافت، وفعل مثله البياتي وآخرون، ويبدو أن هؤلاء تمكّنوا من ذلك، لتجربتهم الطويلة في استثمار الأسطورة واستنطاقها. فكان التطور لديهم طبيعياً.

الاشتباك مع التراث هو اشتباكٌ يقع بين الحياة والموت، وليس المطلوب إعادة سرد الحكايا الصوفية ومقولات الصوفية عبر الشعر. المطلوب إعادة إنتاج النصّ الصوفي التراثي وغيره بطرائق وأساليب جديدة، بحيث تكون باثّةً لأفكار ووجهات نظر فاعلة ومتوازية مع معطيات العصر وتمثلاته. التراث بهذه الكيفية يصبح عنصراً من عناصر شعرية القصيدة بوصفه بنية من بنيات مدخلاتها الموضوعية، وقد يكون التراث أيضاً عبر جُمَلِه المضافة/ المذابة في النصّ، بؤرةَ تفكيك وبناء في الوقت نفسه عبر النصّ. الشاعر الحقّ عليه أن يعي هذه المسائل ليبتعد عن الانخراط في معمعة الكتابة التقليدية والمغلقة والمائتة.

■ **بوصفك أستاذاً جامعياً. كيف ترى إلى علاقة الوسط الأكاديمي بالمشهد الأدبي المحلي. هل يجري مثلاً تعريف الطلبة بملامح هذا المشهد ودوره والمفاصل الرئيسة في مسيرته؟**

يمكن القول إن الساحة الأكاديمية ما تزال تقترب، وعلى استحياء، من النصوص الإبداعية المحلية، مع أن كثيراً منها، ولا أجامل هنا، يرقى، ليس فقط لمستويات المحلية والعربية، بل والعالمية، وأعترف، بوصفي أكاديمياً، أن هنالك تقصيراً بيّناً.

هنالك انبهارٌ بالأدب الوافد، أنّى كان، ولعل بنية التفكير لكثيرٍ من المنظّرين والنقاد والمثقفين محكومةٌ بقنوات غذّتها المرجعية الإقليمية عن قصد أو دون قصد، نجد مثلاً في مصر، أن كميات كبيرة جداً من الكتب تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة، والراصد المتأنّي يلاحظ أن النقود تؤسس وتركّز على الأدب في مصر، وربما يكون ذلك في غير مكان. هذه الكميات الهائلة تبهر بعضهم، ويقع تحت سلطة القراءة اللاواعية. من هنا نجد الأكاديميين يركّزون على الإعلام في مصر وفي بعض الدول المجاورة لا لشيء، إلا لأن عقليتهم ونمطيتهم اعتادت قرائياً على ذلك، ولم تجرِّب الانحرافَ قليلاً باتجاه التنوع والاختلاف.

نحن في الأردن بحاجة إلى صحوة تعيد للأدب والإبداع موقعيته وحقّه، إذ لا مانع من تدريس نصوص من الأقطار العربية المختلفة بما يتناسب وطرائق التفكير والمستجدّات. لقد جربت أنا شخصياً هذا المنحى، وكان صداه لدى الطلبة لافتاً ومشجعاً جداً.

أقدم مثالاً من التجربة الأكاديمية، عندما تطلب إلى الطلبة في قاعة الدرس في مساق الرواية أن يسمّوا روائيين من الأردن، ستجد مفارقة، بأن يذكروا أسماء لا علاقة لها بالرواية، ولا بالأردن! مَن المسؤول عن هذه التعمية؟ أقول: الجامعة، مع العلم أن هناك من الطلبة لو وُضع على الدرب الصحيح لأبدع وقدم الكثير.

ولعل الدراسات العليا، أيضاً، في الجامعات تحتاج إلى تصحيح من هذه الجهة، بحيث يقوم الأساتذة بتوجيه الطلبة لدراسة الأدب في الأردن. المهمة ليست يسيرة، وتحتاج إلى تكاتف الجهود الحثيثة إلى ذلك، لتوليد القناعة عند الطالب وتحفيزه لقراءة الأدب المحلي.

نال شهادة الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة اليرموك الأردنية، يعمل أستاذاً للنقد الحديث في جامعة جدارا، صدر له مجموعتان شعريتان: "لسع السنابل" (١٩٨٦)، "كتاب الأشياء والصمت" (٢٠٠٢)، وفي مجال النقد والدراسات: "أدونيس والتراث النقدي" (١٩٩٤)، "الفضاء الروائي" (٢٠٠٢)، وفي الرواية: "الرحلة الثانية" (١٩٩٩).



عدي مدانات:

الكتابةُ طريقي إلى الناس

■ قصصك بنت الحياة بامتياز، تلتقط الشخصيات والأحداث من الواقع، حتى ليشعر المرء، القارئ العادي، أنه بطل في قصصك. كيف تحول الشخصية الحقيقية إلى شخصية فنية، وتُبقيها في الوقت نفسه مكسوة بواقعيتها؟ أليست معادلة صعبة؟

أعتقد أنني عشت الحياة كما يجب أن تعاش، متغلغلاً في المجتمع من أدنى طبقاته حتى أعلاها، مقترباً من الأفراد على اختلاف أوضاعهم الطبقية، ومواقع أعمالهم، وانتماءاتهم الفكرية، ونشاطاتهم الأدبية والسياسية والنقابية، ودخلت المنازل الزريّة، والقصور الفاخرة، وتعرفت على أسلوب حياة ساكنيها، وأنا كما أنا، لا أنتقص مني ولا أزيد.

وقفت على السلوك القويم والمنحرف، عزة النفس وكبرها، خسة النفس وصغارها، وما بين هذه وتلك، عرفت كيف تضمر البطن من الجوع، وكيف تنتفخ من التخمة، عرفت من يغمس لقمة خبزه بالشاي، ومن يغمسها بالكافيار، صادفت وجوهاً منيرة وأخرى عابسة أو متكتمة متعالية، حتى امتلأت الذاكرة بكل المعارف والصور والأوصاف.

لهذا كانت الشخصيات الواقعية تأخذ طريقها إلى قصصي وتحتل مكانها دون إجحاف.

ولأن البشر متشابهون في أنماط سلوكهم وفي ردات أفعالهم، تجد أن أكثر من قارئ ومتلقٍّ يجد نفسه في هذه الشخصية القصصية أو تلك. أقرّ بأن المعادلة صعبة، غير أن الصعوبة تذلَّل بالمران، وقد حصلت على ما يكفي منه.

نصفي تكوّن عبر ما قرأت وألهمني وأفاء ظله علي، ونصفي الآخر تكوّن في العيش وعراكه ومطبّاته وصعده وفسحاته، فاختار كلي الكتابة القصصية، لا أنحرف عنها ولا أحيد. أنا أكتب لأنني وجدت أن الكتابة طريقي إلى الناس، إلى قلوبهم وأفكارهم، ولأنني أريد أن أكشف لهم حقيقة ما يعانون منه، علّهم يتنبهون، وأريد لهم أن يعملوا على أن تكون الحياة أجمل وأبهى وأكثر عدلاً وأسمح عطاءً، وأحب أن أقول لهم إن الحب جميل، والفراق صعب، والخذلان أشدّ صعوبة، وعزة النفس ملاذ آمن، والمغفرة مقدرة.

■ توصف قصصك بالتفاصيلية، وهي تقلّب مفردات المشهد واحدة واحدة، كأنما صفحات كتاب، حتى يبدو القارئ يطالع لوحة أو نصاً بصرياً على الشاشة، لا نصاً مكتوباً على الورق. هل من صلة لذلك بهوىً لديك تحفظه تجاه فن السينما، أو تجاه التشكيل؟

تقليب مفردات المشهد، واحدة واحدة، حتى تبدو للقارئ مجتمعة، كما لو أنها نص بصري يعرض على الشاشة.. بودّي لو أن هذا صحيح، فهذا قلته في كتابي "فن القصة: وجهة نظر وتجربة" عن ترابط الفنون وتكاملها وانسجامها بعضها ببعض. وهذا لن يتأتى إلا لمن يغرف من الفنون كافة، ويوسّع دائرة ثقافته البصرية وذائقته الجمالية، مستفيداً من علم الجمال واختبارات الجمال وآلياته، فالجمال يحيط بنا من كل صوب، تجده في الحجر والشجر والتلال والجبال، وتلاوين الطبيعة، وظلاله والتماع الشروق والغروب، في تموجات المياه وتدفقها وانسيابها، في الغيمات، وفي الإنسان، وقد أسهبت الحديث في كتابي عن هذا كله بما له من صلة في كتابة القصة. لكل بيئة اجتماعية مواصفاتها الخاصة، وينبغي على الكاتب أن يلم بها ويقدم صورتها للقارئ ليكتمل المشهد، ولو عدت للكتابات القصصية الكلاسيكية لوجدت أوصافاً لأدق التفاصيل، وأنا حذر في هذا الخصوص، أكتفي بما ينهض بالمشهد، بلا إسراف.

هل من هوى أحفظه بنفسي تجاه السينما أو تجاه التشكيل؟ نعم بالتأكيد، فأنا أعشق السينما والفنون التشكيلية، وأنا مشاهد مثابر لكل جيد فيهما، وأستفيد منهما بقدر استطاعتي ومقتضيات قصصي.

■ يتسم السرد لديك بأنه يأتي في وتيرة من الهدوء والتروّي، عبارتك غير متعجّلة، وهي تنشغل في التعريج على التفاصيل كافة. وكأني بك ترسم بالكلمات، وتقبض على اللحظة العابرة في اللحظة المناسبة. ألديك تعليق حول ذلك؟

سوف أتعدى مدحك لسردي، لأنني لا أستطيع مجاراتك في مدح نفسي، غير أنني سأتحدث عن القبض على اللحظات العابرة، لما فيه من فائدة لمن يرتاد كتابة القصة.

الحديث عن اللحظات العابرة المشعّة والقدرة على اقتناصها يأخذ حيزاً كبيراً لا يتسع له صدر هذا الحوار، لأن القبض عليها يتوقف على رهافة نفس ودربة كافية، ولو أنني أخوض فيه بالقدر الذي يستحق، فلن أعرف متى أنهيه، ولكنني أحصر الحديث في التعريف بمصطلحٍ

ما صار يُعرف بـ"اللحظات العابرة"، وأقول: ليست اللحظات العابرة ذات قيمة بحد ذاتها، بمعزل عن أثرها والعاطفة التي تولدها في النفس، بهجة وإشراقاً، أسفاً وانكساراً، دهشة بالغة، إلى آخر ما يخطر بالبال، وليست اللحظات العابرة معزولة عن السياق النفسي لمن مر بها، فهي تأخذ قيمتها وحجمها من المكون النفسي للأشخاص.

فلو رأى شخص ذو جاه وسلطان فتاة تنظر إليه وتبتسم لمرَّ عنها دون أن يكترث، ولما كان لتلك اللحظة قيمة تستوقف الكاتب، أمّا لو سار شاب مغمور تعس الحظ في شارع مكتظ ولامست كتفه كتف فتاة عن غير قصد، فالتفتت وابتسمت وتضرج وجهها، ثم مضت في طريقها، ومضى هو في طريقه باتجاه مختلف ولكن بنشوة بالغة ملأت فضاء صدره، لكانت تلك اللحظة العابرة هي ما تستحق الإضاءة.

هنا تكمن قدرات الكاتب وتظهر براعته وتكشف عن سعة ملاحظاته، ودقتها، ورهافتها. القبض على اللحظات العابرة يحتاج لصياد ماهر بعينين لاقطتين وقلب واسع وثقافة إنسانية، تعطي للّحظة الصغيرة قيمتها، والتي قد تزيد إنسانياً عن قيمة حدث مجلجل.

لدي من اللحظات العابرة ذوات النكهات العذبة الكثير الكثير مما أود استعادته في كتابتي وما أزال أكتنزه، أما في ما يخص غيري فقد كنت أكثر كرماً. يحدث مع كلٍّ منا الكثير مما يفاجئه في لحظة عابرة أو وقت مديد، ما يترك في أنفسنا ذلك الأثر الذي لن يغيب مع تقدم الزمن، نصغّر من شأنه، لكننا نحتفظ في الحقيقة بسره ولا نكشف عنه إلاّ في لحظة مواتية شديدة الخصوصية.

لي خال عاش حياة مزدهرة في عمان في العقدين الرابع والخامس من القرن المنصرم، ثم هاجر إلى أميركا وعاش فيها حياة حافلة كما عرفت، وفي سنوات عمره الأخيرة أكثرَ وهو في العقد السابع من عمره، من زيارة عمّان، وصار يقيم في بيتي، وكان يسرد أخبار نشاطاته بحياد تام، غير أنه حدثني بشغف ذات مساء عن لحظة عابرة تُعادل بأثرها في نفسه سنواتِ عمره الطوال المزدحمة بالحركة والضجيج. فقد ذهب في رحلة سياحية مع أشخاص لا يعرفهم، وكان بينهم امرأة استمالته واستمالها ليوم واحد أو بضع ساعات، وقبّلها، ورأيتُ أن أثر تلك القبلة علق على شفتيه وبنفسه، فنظرتُ إليه وكان متسعَ العينين شاخصاً إلى ما لا أراه، فيا لغرابة الحياة وأسرارها.

الحديث عن اللحظات العابرة طويل، لكنني أختصر وأقول: لو أن كلاًّ منا فتح باب صدره لأخرج درراً كانت لحظةَ الإمساك بها صغيرة جداً، ثم عاشت في قفص الصدر وكبرت.

الوقوف على اللحظة العابرة، يأتي من الانتباه الحاذق، ثم المبادرة، وقد أفضتُ في الحديث عن قيمة الانتباه والمبادرة في كتابي "فن القصة"، وأعطيت أمثلة لفعلهما المؤثر في إثراء حصيلة الكاتب وتوفير المواد التي يحتاجها في كتابته.

■ ثمة قصص من نتاجك ذات مناخات مشتركة، مثال ذلك قصص "الفجر". هل هذا متأتٍّ من قصدية مسبقة، أم لأنها كُتبت في أزمان متقاربة أو في فترة واحدة، أم هي "تدريبات" لإظهار براعةٍ في استيلاد قصص كثيرة من مشهد واحد أو موضوعة واحدة؟

ثمة عناصر ومناخات في الطبيعة تستهويني، وتسبغ عليّ حالة من الشفافية والوجد، كالمطر والعتمة والظلال والفجر، فأتحرى أحوال الناس معها، مزوَّداً بخبراتي واستقصاءاتي وما صادفته وما لحظته ووقفت عليه، وقد اخترت أكثر من عنصر ورصدت أكثر من حال في هذا السياق، وتبادر لي مع كل عنصر حكاية تلمستها أو عشتها أو وقفت عليها، فكتبت أكثر من قصة في مناخ واحد. وكان الفجر أخيراً، إذ اخترته خلال سنة ٢٠٠٩ لأنه يأسرني أنا المكتفي معيشياً، في حين أن المتعبين والأشقياء في الأرض، ينهضون فيه لطلب أرزاقهم، وهم محل عطفي، ومن الكتاب والفنانين من يسهرون الليل حتى مطلع الفجر، ومنهم من ينام ليلته مبكراً، ثم يصحو مع الفجر، وإذا حالهم معه غير حال.

تقصيت أحوال الناس مع الفجر، وكتبت أكثر من قصة في هذا المناخ، وما يزال في جعبتي الكثير مما يصلح للقص ويحدث في فضائه. أصارحك أن كتابتي قصدية وفي أزمان متقاربة، أما عن براعة الاستيلاد، فيمكنني القول، وإن يكن في ذلك مجاهرة في الغرور، إن الأمر لا يعصى علي، فلدي ذخيرة كافية لكتابة المزيد.

■ يلحظ قارئ قصصك الأخيرة حضور مفردات أو مشاهد أو مناخات بعينها، وتكرارها على غيرِ وجه: رجل مسنّ، متقاعد، زوجة لديها من الكلام الدفين والدفيء أكثر مما تقوله أو ترغب في أن تقوله، زهور وحديقة، وثمة حوارات تشي بالعتاب، أو برغبةٍ لوصل ما انقطع، وجدانياً على الأقل. إلى أي مدى تفيد من علم النفس ونظرياته في كتابتك؟

الحديث عن مناخ الفجر يقود للحديث عن أحوال الرجال المسنين وزوجاتهم رفيقات العمر والتعب والشقاء والآمال التي تتبخر، والوحدة والخوف، الانتباه المتأخر لحاجة الواحد من الزوجين للآخر، والألفة، ووصل ما انهدم، أو تقطّع، أو وهن.

المسنّون -وأنا منهم- يستحقون مني الانتباه والعطف وإبراز إشكالات حيواتهم، وخساراتهم، وما بقي لهم لتظل شعلة الحياة متوهجة حتى الرمق الأخير.

لا ضلع لي في علم النفس، ولا أكتب عن نظريات في علم النفس، ولكنّ لي من الخبرات والملاحظات، والقدرات على سبر أغوار الأنفس، ما يمدني بمواد كافية للشغل عليها. وهذا الكلام يقود إلى ضرورة التفريق بين الكتابة الحية، وبين كتابة الأفكار، ولو أنني استندت في ما كتبت لعلم النفس، لجاءت قصصي خالية من الروح ومركبة باصطناع.

■ في قصصك يلوح أفق من الخسارات التي تتوالى؛ خسارات شخصية، خسارات من رصيد الروح واندفاعها تجاه الحياة، وأخرى جمعية، وكأن المرء في حياته لا يربح شيئاً سوى الخسارة. أيّ حكمة تنطوي عليها هذه النظرة؟

هل توحي قصصي بأن المرء لا يربح في حياته سوى الخسارة؟ هذا سؤال وجوديٌّ صعب، وكأنني لو صحّ انطباعك أقول أو أرمي إلى معنى يتمثل في أن القدر الوحيد المحتم للمرء هو الخسارة، لكنني في حقيقة الأمر غير ذلك الصنف من الناس الذين لا يرون إلاّ أنفسهم، وما يكسبون ويخسرون، فأنا لا أفصل نفسي عن النسيج الاجتماعي، ولا أغفل عن حقيقة أن هذا النسيج يتكوّن من غالبية مقهورة مسلوبة الإرادة، وأقلية متحكمة، وأن الأمة بأسرها تمر في مرحلة معينة محكومة بشروط تاريخية، اقتصادية وسياسة وثقافية معينة، وأن المعادلة المجحفة القائمة قابلة للتغيير، وما الحديث عن الخسارات في هذه الحال، إلاّ لتفتيح العيون وحث الناس على العمل من أجل النهوض بمهمات إحداث التغييرات الضرورية لتوفير الشروط لصالح الأفضل.

ربح الفرد وخسارته لا يقاسان بالمادة، وإنما بالإنجاز، ففي صغره يحلم بأنه سيغيّر العالم ويحقق أفضل النتائج في عمله، فينشط في ميدانه الخاص والميادين المشتركة، ويعرّض نفسه للسجن السياسي والحرمان من العمل ولذائذ العيش، مدفوعاً بحلمه، ولكنّ شروط الحياة براهنيتها تخذله. يتقدم في العمر، وهو يحمل خساراته، ثم يجلس في آخر عمره ويستعرض شريط حياته، آسفاً لضياع الجهد وخساراته التي ما كان بوسعه تجنبها.

الحديث عن الخسارات بمجملها ليس من أجل ندب الحياة، وإنما لاتهام حقبة من التاريخ ملؤها القسوة والفساد والعمالة للقوى الاستعمارية. دعني أقول لك عن ثقة، إنني على الرغم من خسارات مؤثرة حاقت بي، فخور بأنني ربحت نفسي، وفي هذا أجد معنى لقول المسيح: "ماذا لو ربح الإنسان العالم وخسر نفسه".

سأقص عليك قصة من ربح العالم وخسر نفسه، قصة من كانت له أحلامنا وطموحاتنا نفسُها، وشارَكَنا نشاطَنا الفكري والأدبي، ثم بزلّة قدم أخذ موقعاً في السلطة وارتقى إلى أعلى المناصب، غير أنه كان يعود إلى أحلامه القديمة مرة بعد المرة ويأسف لأن الحياة أخذته إلى حيث لا مجال لأحلامه هناك، فصار وهو يتقدم في مراتبها، يكثر الانفراد بنفسه ويندب حظه لخسارته أحلامه في غمرة انشغاله بالعمل الرسمي والنجاح الذي أحرزه فيه.

■ لا تميل في نهايات قصصك إلى ما هو مفاجئ، أو غير متوقَّع، وحسْبك أن ترصد الانفعالات، وتعرض أنماط التفكير والسلوك لشخصيات القصة، والتغيرات التي تصيبها، وللقارئ حينئذٍ أن يتوقع ما يشاء أو أن يُصدَم لفرط واقعية النهاية. هل في هذا انتماء لمدرسة بعينها في القص؟

ليس العادي فارغاً من المضمون الإنساني، ليس خالياً من الدلالة، فما هو عادي قد يكون على قدر من التأزم الخفي الذي لا نلحظه، إلاّ إذا أمعنّا النظر وكشفنا عنه، وهو ما يصلح لأن يكون بيئة صالحة للقصة. جودة القصة تتوقف على كيفية توظيفه وحشد التفاصيل الأكثر تشخيصاً له، وهي التي تُظهر أن العادي كما نعتقد ليس عادياً في حقيقته. الأمر يتوقف على التفاصيل التي يختارها الكاتب، وهي التي تحط من العادي أو ترفع من شأنه، فلا تصلح التفاصيل كلها لبناء القصة ولا تفيدها.

إن الهرب من العادي إلى الغريب غير المتوقَّع هو هرب من الحياة في وتيرتها السهلة والصعبة، الهادئة والمتوترة، وسبب هذا الهرب أننا لا نعطي للحياة التي نعيشها قيمةً أدبية، فنهملها ونصطنع الغريب المفاجئ على زعم أن القصة إن استندت إلى العادي فَقَدَتْ مبرر كتابتها، وهو اعتقاد خاطئ يسود عند من لا قدرة له على استنباط الجوهري والموحي، الفاتن أحياناً والباعث على الأسى في الوقت نفسه.

أنا لا أنهج نهج مدرسة بعينها، ولا أعرف كيف أصنف كتابتي. صحيح أنني تأثرت أول الأمر

بأنطون تشيخوف، ولكنني أُعجبت بعد ذلك بغيره، ثم صار لي منظوري الخاص وأسلوبي المستقل، فمن الظلم نسبي إلى مدرسة بعينها.

■ **قلقٌ تكاد تتفرد به، يسكنك بعد إنجاز قصتك، إذ توالي قراءتها مرات ومرات، وفي كل مرة تراك تضيف إليها أو تحذف منها، وترسلها للنشر أخيراً مدفوعاً بإلحاح الأصدقاء، وأنت بالكاد راضٍ عنها. أيُّ نص شعرتَ أنه حقق مبتغاك من الرضا، وأيّ نصٍّ ندمت على نشره لاعتقادك أنه كان يتطلب اشتغالاً عليه أكثر؟**

أعتقد أنني لا أنفرد بالقلق بخصوص ما أكتب، فالقلق سمة إنسانية متأصلة في من يقدم فنه للناس، غير أنني ربما أبالغ في قلقي وعدم رضاي، فأعيد العمل على ما كتبت أكثر من مرة، أنجح أحياناً وأفشل أحياناً أخرى، فقد أزيد القصة توهجاً أو أسلب روحها، فإعادة الكتابة تخدم القصة حيناً، وتدمرها حيناً آخر، والأمر هنا في غاية الخطورة، لأن الكتابة تنجَز في ظروف نفسية وشعورية معينة لا تظل على حالها لوقت طويل، فمن الأفضل تركها على حالها كما وُلدت، غير أن بعضها مما يتناول حالات عصية، يحتاج إلى مراجعة أكثر من مرة حتى بلوغ القناعة التامة، وقد حدث معي مثل هذا وذاك.

قصة "الفجر لا يخفي عيوبه" من القصص الحديثة، التي تكشف عن تصدع يسير في حياة عائلة انكشف مع الفجر. لم أحسن التعامل مع اللحظة بادئ الأمر، لأن نجاح القصة كان يتوقف على الجمع بين العادي والاستثنائي في إطار واحد. عدت إليها أكثر من مرة وجلست مع بطلها على شرفة منزله، فحدث لي في لحظة، ما رأيت أنه حدث لبطل القصة من قبض الفجر شديد الهدوء والصفاء على نفسه وإسالة أساه، فعدت إلى القصة وأحدثت تغييراً يسيراً، جمع بين حال الأب الذي قبض الفجر عليه وبين أحوال بقية أفراد العائلة التي حلّ بكل منهم عارض شديد الإزعاج، فحمل هذا الجمع القصة كلها ومنحها الروح التي غابت في الكتابة الأولى.

قصة "العيش في الماضي"، وهي من القصص الحديثة، تروي حكاية رجل يفتقد طليقته الميتة، وهو لا يدرك هذه الحقيقة، فينهض مع الفجر ليستعين بصديقه صاحب المخبز لاستعادتها إلى منزله، متخلياً عن كبريائه، فيكشف له الصديق أنها ماتت منذ زمن طويل وهو يعلم، أو أنه لا يريد أن يقر بهذه الحقيقة. كان ثمة نقصٌ ما يخل بسلاسة تتابع الحدث، وشعر صديق لي بذلك الخلل وأشار إليه وشاركته الرأي، فقد رأيت أن القصة بحاجة إلى

عامل وصل يساعد على نقل الرجلين من حال إلى أخرى، فعدت لكتابتها، وكان الوصل ميسراً وسهلاً بأكثر مما اعتقدت.

قصة "رحلة الشلاح الأخيرة"، وهي من مجموعة "صباح الخير أيتها الجارة"، وُلدت دفعة واحدة، فقد كنت مشحوناً بعاطفة شديدة، وجاءت كتابتي كانهمار المطر، وأذكر أنني بكيت من شدة الانفعال حين قرأتها بعد كتابتها، وأن زوجتي إفلين شاركتني العاطفة نفسها، وأشاد بها عبد الله رضوان في رسالة مخطوطة ما أزال أحتفظ بها، غير أنني وأنا أعدّ المجموعة للنشر أعدت كتابتها، فأفقدتها روحها.

كتبت قصة بعنوان "اللحظات الأخيرة من حياة الكلبة لوسي" ونشرتها، بعد أن حظيت بإعجاب زوجتي وابنتي، كما أن أخي عدنان أبلغني أن صديقاً له بكى لفرط تأثره، غير أنني أعدت قراءتها ولم أرضَ عنها، فحاولت إعادة كتابتها ولم أنجح، وانتهى أمري إلى التخلي عنها.

عانيت كثيراً مع "قصة المريض الثاني عشر غريب الأطوار"، وهي القصة الأولى من مجموعتي الأولى التي تحمل الاسم نفسه، حيث ينتهي أمر الطبيب بطل القصة إلى الانتحار، بعد أن اقتحم عزلته شخص غريب الأطوار وكشف له عبر حوار موارب أن حياته بكل أسرارها مكشوفة له، فينتهي الأمر به أن يلقي بنفسه من النافذة المرتفعة. لم يتسنَّ لي فرصة العودة إليها، لأن الناشر في ذلك الوقت ناهض حتر خطف مسودة القصص مني بقصد نشرها ولم يمكّنني من إعادة النظر إليها، ولذلك أعدت كتابة النهاية بما أرضاني لدى نشر الأعمال الكاملة.

■ لصلة تجمعني بك من قرب، أعرف أنك تُطْلع زوجتك وأصدقاءك على قصصك فور كتابتها.. وهي عادةٌ تحافظ عليها منذ الستينيات، حين كنتم تقرأون بعضكم لبعض، في دمشق، وفي الزرقاء وعمّان لاحقاً، وتُنصتون الواحد لملاحظات الآخر. سؤالي هنا: هل تأخذ بما يقترحه عليك الآخرون بخصوص نصك، أم تُلْقيه جانباً؟

إفلين ذات ذائقة أدبية رفيعة، وذائقة سينمائية أيضاً، فقد كَوّنّا، أنا، وهي، وأخي عدنان، نادياً سينمائياً بيتياً، فنحن نشاهد الأفلام ونتداول الرأي بشأنها. هي سند لي في الكتابة وملهم وناقد يعرف مواطن القوة والضعف، فتشير إليها وتوضح رأيها، وكانت غير راضية

عن توقفي عن الكتابة لسنوات قاربت العقدين، وكانت تلح علي بلزوم العودة للكتابة، ولو أنني أخذت برأيها لما أضعت السنوات الطوال دون كتابة، فلها الشكر.

حين كتبتُ مجموعتي القصصية الأولى خلال إجازة قصيرة قضيتها في يوغسلافيا، بلغتْ قمة النشوى والزهو والتفاؤل. قال لها وقتها صديقي الكاتب الملهم محمود شقير: إن كان السفر يهدي "عدي" إلى كتابة من هذا النوع، فادفعيه إليه. ومنذ ذاك وهي تسهّل لي مهمة السفر، وتستقبلني بفضول عند عودتي لمعرفة ما كتبت، وليس ما حملت إليها من هدايا.

ما خذلتها، فمعظم ما كتبت قبل انقطاعي عن العمل وتفرغي للكتابة كان أثناء السفر، وحين اخترت التقاعد والتفرغ للكتابة آزرتني، رغم شح مورد المتقاعد، أنا أعرض عليها ما أكتب وأتقبل ملاحظاتها بسعة صدر وآخذ بها، وصديقي شقير بخاصة، لا يبخل علي بالرأي، وهو يرى مواطن القوة والضعف فيشير إليها، وأنا بدوري أعيد النظر في ما كتبت وفق ملاحظاته، وليس بُعد المكان بيننا مانعاً، فالإنترنت يفي بغرض التواصل. ولا يتوانى يوسف ضمرة عن الفعل نفسه.

■ في وقت غادر فيه كتّاب القصة إلى الرواية، أو طابت لهم كتابة المقالة أو السيرة، أو النص المفتوح، وقلَّ نتاجهم في القصة حتى كاد ينعدم، نراك تواصل كتابتها، لا يشغلك عنها شاغل، وإن يكن ثمة محطات استراحة تركن إليها أحياناً.. ما مبعث كل هذا الوفاء تجاه القصة؟

لعلني لا أرى نفسي إلاّ كاتب قصة، فهي صفتي ومأثرتي وهويتي وانتمائي ما دمت حيّاً. علقت بالقصص المحكية والمكتوبة، منذ طفولتي، وسرت على دربها في الكتابة أول الشباب، وقبل أن أقرأ قصص كبار كتابها وقبل أن أتعرف على أدواتها، وكنت في ذلك مثل من اكتشف ميلاً في نفسه وهوى أمسك به، فتبع ميله وهواه دون عدة كافية. إنه العشق الخالص الأبدي الذي حل بنفسي مبكراً ولم تعكر صفوه أحابيل الحياة وصروفها.

نهجت في المدرسة نهجاً متفرداً في كتابة بعض مواضيع الإنشاء، بتحويلها إلى قصص تنطق بالمطلوب، وقد حظي تفردي وأسلوب كتابتي لحسن حظي بقبول أساتذة اللغة العربية، مما شجعني على المضي قدماً في الكتابة بالنهج نفسه. مكثت على هذه الحال حتى بلغت سن الرشد دون مرشد أو معين، فلم تكن القصة قد اندرجت ضمن مناهج الدراسة، كما كانت حال الشعر، فللشعر كما تعرف مكانة خاصة في التاريخ الأدبي العربي، وللعرب مآثر

فيه، ولم تكن للقصة المكانة نفسها، ولكنني اجتهدت وثابرت، حتى صار القصّ جزءاً من بنيتي النفسية والثقافية، وطريقي لتوصيف الناس وسبر أغوارهم، على اختلاف تراكيبهم الاجتماعية والنفسية.

وحين تجاوزت سن الرشد، عكفت على قراءة قصص كبار الكتّاب، ومع كل قصة جيدة صرت أتعرف على الخفي في النفس البشرية، فأطابق ما قرأت بما توفر لي من معرفة وأكتشف أن كاتب القصة فتح لي آفاقاً جديدة، ويسّر رؤيتي وصوّبها، ووضع مفتاح النفس البشرية بيدي، فسهل علي الدخول إلى مغاليقها. قرأت أكثر، ومسّني شيء من السحر الخلاب مع كل قصة نجح الكاتب فيها في اقتناص حالة طارئة متوهجة في حياة شخص ما، وسلط الضوء كله عليها ووضع لها الإطار المناسب، وجعلني أقف مشدوهاً أمام اكتشاف إنساني جديد، خبيئة في النفس، تستحق ذلك الضوء، انكشفت عن غير قصد بفعل عامل صغير لا يلحظه الناس عادة، ولكن الكاتب بفطنته فعل ونجح.

صرت مذ ذاك لا ألحظ بادرة أو إيماءة، أو مظهراً، أو انفعالاً، أو مغايرة للمألوف، إلا أوليتها العناية التي تستحق، وهذا ما دفعني لأن تأخذ كتابتي هذا المنحى، اشتدّ عودي وازددت تمرساً في القدرة على اقتناص اللحظات الأكثر نموذجية وإشعاعاً وجعلها بؤراً لقصصي، وسبباً لاستمراري في الكتابة. وما دامت الحياة تقدم لي كل يوم لحظة فريدة تكشف الجوهر الإنساني، وما دمت قادراً على التقاطها وإدراك السر فيها، فسوف أستمر في مواصلة الكتابة.

قال قارئ ذكي لأخي عدنان، إن من يرى "عدي" في تجهمه يظنه شاخ، ولكنه ما إن يقرأ قصصه حتى يرى فيه شاباً منفتحاً على الحياة، ممسكاً بأدق حالاتها، غبطة أو أسى. هذا الوصف يفسر سبب مواصلتي كتابة القصة، فهي دافعي لأن أحافظ على صلتي بالناس واستكناه ما يضمرون وما ينكشف منه في لحظة انفعالية طارئة، أو قصدية مواربة، أو عفوية.

■ أنت غزير الإنتاج، خصوصاً في السنوات الأخيرة، ألا تخشى أن يؤثر هذا في المستوى الذي تتوخاه لكتابتك؟

إنتاجي غزير، لأن الحياة لا تتوقف عن الدوران، ولأن لديّ الكثير مما أود كتابته، فقد عشت عمري وأنا أرتاد أدغال الحياة البشرية وأتعرف على ملامحها وأتفحص أسرارها وأتذوق

طعومها، وأضعت سنوات طوالاً متوقفاً عن الكتابة لجملة أسباب معيشية وأمنية، وحين عدت إليها وأنا منغمس في مهنة المحاماة، لم أجد الوقت الكافي لها، فكان ما أنتجته أقل بكثير مما تجمع لدي، أما وقد قررت الاستغناء عن مهنتي وأحلت نفسي إلى التقاعد، فلم يعد لدي ما يشغل وقتي ويعيقني عن الكتابة. كتابة القصة يسيرة لدي، حتى إن أية عبارة تقال، أو إيماءة تلوح، أو صورة نموذجية تقع عيني عليها، تحركني في الحال لكتابة قصة، فإن شرعت فيها انفتحت أبواب ذاكرتي ومخيلتي لترفد قصتي بما تحتاجها.

أما حول تأثير غزارة الإنتاج على مستوى الكتابة، فأنا لا أكتب من أجل الكتابة الصرفة الخالية من المضمون الإنساني، لا أكتب من أجل أن يظهر اسمي في الصحف، وأنا أعف عن زج نفسي في ما لا ترضاه، فأنا قارئ شكّلَ ذائقته الإنسانية والأدبية عبر سنوات عمره وثقفها وصقلها، وأعرف الغث من السمين، وأحترم عقل القارئ وأقبل بحكمه، ولو أنك صارحتني الآن مثلاً بأن غزارة إنتاجي هبطت بمستوى كتابتي، لتوقفت عن الكتابة، أو ربما توقفت عن النشر وليس الكتابة، فهي عزيزة علي.

إنتاجي غزير لأن حصيلتي الإنسانية وفيرة، ومع كل مطلع صباح تهل علي رؤى لجوانب في النفس البشرية أغفلتها، ومؤثرات تفعل فعلها فيها، أتركها ولكنها تعود لتلح علي متخذة أشكالاً مختلفة، فلا يعود لي مهرب. ولو أنك سألتني عن أمر ما إن كان له وظيفة في قصة جديدة لأجبتك دون تردد أن ما من شيء مادي أو معنوي لا يصلح لأن يدخل في تركيب قصة، فكل ما يستعمله الإنسان أو يتصل به صالح للتوظيف، وكل ما يصدر عن الإنسان، سلوكاً أو تعبيرياً لفظياً، صالح للتوظيف. من هنا نجد أن لا حصر لمواد الكتابة، وما دام المعين لا ينضب، فالكتابة ممكنة، ثم أن كثرة الكتابة تمارين، وممارسة التمارين تحسّن الأداء.

قد يثور سؤال آخر، إن كانت الكثرة تقلل من الوقت الممنوح للقصة الواحدة. وعن هذا أجيب أن بعض القصص يحتاج وقتاً أطول من غيره، بحسب التعقيدات الداخلية للقصة، وهنا يكون الاستعجال في كتابتها ضاراً بها، وهذا يحصل معي ولكنني أعود دائماً لمراجعة ما كتبت وإعادة النظر فيه وإصلاح الخلل إن وُجد.

■ يقول الراحل إحسان عباس، إن أول ما جذبه في قراءته لك، إخلاص قصتك للمفهوم الذي تمثله القصة القصيرة، بين الفنون الأدبية الأخرى، فهي قصص بحسب ما يرى، لم تنحرف نحو الشعر، ولم تصعد على جناح كسير من مبنى

الرواية، ولم تمتلئ بفيوض اللاوعي، ولم تقف عند حدود اللوحة، ولم تحاول أن تتصدّى لقضايا كبرى، موهمةً أنها تستطيع احتواءها. ما ردّ فعلك وأنت تتلقى هذه الدفقات المتحمّسة نحو تجربتك من أكاديمي وناقد شهد تحولات السرد عبر عقود ورصدها بدقّة؟

لا يصدر الكلام عن الراحل الكبير إلاّ بقدر كبر نفسه، هذا ما يقره الجميع وما ترسخ في وجداني منذ زمن طويل سابق. أذكر أن أحد أصدقائي الشعراء نشر قصيدة في مجلة "الآداب"، وكان د. إحسان عباس يتولى في كل عدد مراجعة القصائد المنشورة في سابقه، فلم ترقه قصيدة صديقي وشدّ في نقده، إلاّ أن صديقي كان في غاية السعادة لأن د. إحسان عباس تناول قصيدته، ووجد صديقي في ذلك تقديراً له، فكيف تراني وهو يقول عن قصصي إن أول ما جذبه فيها إخلاصي لمفهوم القصة؟ لك أن تتصور ما حدث لي بعد ذلك.

■ كتابك "فن القصة" يُعدّ فريداً من نوعه، على الأقل محلياً، فهو خليط بين شهادة في كتابة القصة، مدعومة بالأدلة والأمثلة والتطبيقات، وهو كتاب توجيهي لمن يرغب في أن ينتهج طريق القصة من الكتّاب الشبان، وهو أيضاً كتاب في التنظير لماهية القصة ورسالتها، ودور ملكات العقل والانتباه في التقاطها، وهو يشتمل فوق ذلك كله على محطات من سيرةٍ جديرة بأن تُروى. كيف جاءت الفكرة، وما الذي تتوخاه منها؟

هذا الكتاب يحتوي على ما ذكرت في متن سؤالك، خليط؛ من شهادة في كتابة القصة مدعومة بالأدلة والأمثلة والتطبيقات وتوجيه، وتنظير في ماهية القصة، وأساليب كتابتها، وقد عنيت بالحديث عن قوى العقل وقدراته الفاعلة في تنمية الموهبة وصقلها وتعزيزها وتسهيل أمرها، فأنا، وأنا في نهاية حياتي، أحب أن أترك أثراً مفيداً للشبان المقبلين على الحياة والراغبين في كتابة القصة، ليعرفوا الطرق السالكة إليها والميسرة لأمرها، فما فعل حسب علمي كاتبٌ من قبل مثلما فعلت، وإن كانت بعض الآراء ذات قيمة عالية، ولكنها مقتصرة على بعض ما تناولته.

جاءت فكرة الكتابة عن فن القصة والتداول بأمرها عبر الصحافة من الصديق يوسف ضمرة، القصصي الماهر شديد الاهتمام بمستقبل القصة، لغرض دفعها للواجهة وتبادل الرأي فيها، ثم من الناقدة الصاعدة بقوة نحو هرم النقد هيا صالح، على شكل استفسارات

لمشروع تعليم المبتدئين، ثم منك عبر نقاشات في شأنها، غير أنني حين جلست لكتابة مقالة وجدت أن لدي فيضاً مما أود قوله لا تكفي له مقالة واحدة. أخذت وقتي في التفكير حتى اكتمل تصوري، فكتبت ما توارد إلى خاطري، وقد عنيت في البداية تسليط الضوء على قدرات العقل وملكاته، بوصفها المنتج والمحرك للإبداع وعنيت بشكل خاص بملكة أو خاصة الجمال، وأمعنت في تقصي الجمال بنظر المنظّرين فيه وفي مقدمتهم أرسطو، ثم عكفت على قوى العقل الأخرى وطرق تنميتها، لأبرهن على أهميتها في مد الكتّاب بأسباب النجاح، وعنيت بتوجيه الاهتمام لمرحلة الطفولة بوصفها مرحلة التأسيس، ثم دخلت على موضوع القصة وآلياتها، وبناها، وجوهرها، وبؤرتها.

أرسلت المخطوطة لصديقي محمود شقير، فأثنى عليها ثناءً شديداً لا يخلو من ملاحظات بنّاءة لما رآه تطويلاً زائداً عن الحاجة. أخذت برأيه وعدت للعمل عليها أكثر من مرة، وتخلصت من البحث التاريخي بعلم الجمال ثقيل الظل، وأعدت كتابة الأجزاء الأخرى أكثر من مرة، ثم أرسلتها إليك وكان لك الفضل في المراجعة اللغوية والتنسيقية. أنا أدين لك بالشكر الجزيل، فلولا فضلك علي، لربما أصاب الوهن عزيمتي وتوقفت.

مدانات يستذكر صديقه تيسير سبول:

كأنه ما مات!

■ وكأن دويَّ الرصاصة التي حوّلته من إنسان إلى فكرة، ما يزال يتردد في آذان أولئك الذين عرفوه، وفي وجدانهم أيضاً. كيف تتخيَّل المشهد. كيف فعلها؟

تقول إن دويّ الرصاصة ما يزال يتردد في آذان أولئك الذين عرفوه، وفي وجدانهم. هذا صحيح تماماً بشكل مدهش، فما إن ألتقي مع صديق ممن جمعتهم وإياي إلى تيسير سبول صداقةٌ حميمة، حتى ينبثق اسمه من أردان التاريخ كالعطر الفاتن، ثم يتجلى حضوره في أبهى حالاته، انفعالاته المعرفية والشعرية والوجودية والقومية، فيمسك بنا ويفتح صدورنا، لنتبادل الحديث في ما بيننا، نحن الذين شخنا وتباعدت سبلنا وبردت قهوتنا، فيما هو على حاله.

نسأل أنفسنا عمّا أصابنا، ونلتمس الأعذار لأنفسنا، بحجّة أن تيسير ما يزال معنا وبيننا، قطعة ساخنة من الحياة محفوظة في الوجدان، وفكرة ملهمة. ها أنا هذا الصباح أستحضر الأصدقاء الأحياء: صادق عبد الحق، رسمي أبو علي، فايز الصيّاغ، راكان المجالي، جمال أبو حمدان، إحسان رمزي، سالم النحاس، طاهر حكمت، عز الدين المناصرة، فايز محمود، محمد زيدان، عصام التل، وكثيرين غيرهم، وبطبيعة الحال زوجته ميّ، المرأة الصبورة، وابنه عتبة وابنته صبا، لأشركهم في مأدبة استذكار نفحات من فيضه.

■ حين تلتقون، أنتم، مَن تبقّى من أصدقائه، هل يكون حاضراً بينكم؟ ما الذي يقوله، وما الذي تروونه له؟

قائمة محبّي تيسير تطول أكثر مما نعرف، فقد امتلك أفئدة كلِّ من أقام معه صلةً ولو صغيرة، فما من إنسان امتلك قلوب أصدقائه ومعارفه الكثر، كما فعل تيسير في حياته. ولأدلل على ذلك أكتفي بإيراد هذه الحكاية المعبّرة عن مكانة تيسير في وجدان أصدقائه ومعارفه، فقد توجهت الأحد ٢٠٠٩/١١/٨ لزيارة الصديق المحامي محمد سعيد في مكتبه. لم أجده، لكنني وجدت الصديق عدلي الناصر، فجلست لأبادله الحديث. كان اللقاء قصيراً، ومع ذلك أخذ الحديث عن تيسير معظمه، فقد نطق باسم تيسير فور أن جلست، على صعوبة نطقه، ثم

حدثني عن زيارة تيسير له في شقته في دمشق أثناء الدراسة فيها، وتناولهما الإفطار، الخبز والجبن المسخّن على سطح المدفأة، ثم ذكر لي أنه قال لتيسير: "لي عندك طلب"، ولما وعده الوفاء به وسأله عنه، أجاب: "أريد آخر قصيدة كتبت"، فكتب تيسير بخط يده قصيدة "غجرية" وذيّلها بتوقيعه، ثم قال لي عدلي باعتزاز، إنه ما يزال يحتفظ بالقصيدة.

■ **في المخيال الشعبي، أن المرء قبل أن يغادر الحياة يبث رسائله. ألا تستذكر الوقائع الأخيرة في حياته. أيامه ولياليه عشية إقدامه على تلك الخطوة. كيف كانت حاله، الحوارات التي دارت بينكم، مزاجه وكلماته "الوداعية".**

تسألني كيف أتخيل المشهد وكيف فعلها؟ لا يعسر الجواب عليّ ولا على أصدقائه أيضاً، لأن تيسير فضاء مفتوح وكتاب مقروء، غير أن معرفتي اللصيقة به ولقاءاتي اليومية معه، توفّر لي معرفة أكثر مما تتوفّر لغيري. كان تيسير باستثناء ذلك اليوم المريع، حين دوت الرصاصة واخترقت رأسه، يحط بمنزلي ما إن يغادر منزله في الصباح الباكر، نجلس لشرب القهوة والحديث، ثم يأخذني إلى مكتبي، ويتابع طريقه إلى عمله في مبنى الإذاعة. كان حزيناً في الأيام التي سبقت، حزناً لم يعرف كيف يداويه أو يداريه.

كان تيسير، رغم كل مسببات الإحباط، يتمسك بالحياة ويريد لنفسه النجاة مما هو فيه. وأذكر أنه جاءني إلى مكتبي قبل أيام قليلة من ذلك اليوم المريع وقال لي: "لقد اتفقت أنا وسالم النحاس وإبراهيم برهوم على تكوين جمعية ضد الحزن، وأريدك أن تنضم إليها"، قلت له وقتها: "لا أظنهما حزينين بحق، وإنما هما شغوفان بالحزن، فاحذر"، وقد تقبّل الرأي مني.

تابع المجيء إلى منزلي في الصباح، إلاّ ذلك اليوم، ولم أعرف السبب إلاّ في وقت متأخر وبعد أن أنجز مهمته الأخيرة والأبدية. كنت قد عدت إلى المنزل بعد الظهر، خلِيّ البال مما أزمعَ على فعله، حين قرع بابي الصديق صالح الجيرودي، وكان متجهماً ودعاني لمرافقته، فقد قُضي أمر تيسير مع الحياة برصاصة أطلقها على رأسه. إذن فاجأني، ويا لها من مفاجأة عاصفة، ما تزال تحلّق في فضاءاتنا جميعاً وتدور وتدوي.

كان تيسير قد ترك مبنى الإذاعة في وقت مبكر وعاد إلى منزله. لم يكن أحد في المنزل، فَمَيّ في عملها، وعتبة وصبا في مدرستيهما، ولا أحد، لا أنا ولا أي صديق آخر. عكف تيسير على احتساء نوع من الشراب لا يحبه. أنهى على أية حال الزجاجة المريعة، وكان مع كل

جرعة يزداد ميلاً للغياب الأبدي وترك الحياة لمن يتقبل أو يتحمل أوزارها، متمثلاً على أغلب الظن قول الشاعر السوفياتي مايكوفسكي قبل انتحاره: "وكما يقال، فلقد تحطم زورق الحب على صخرة الحياة اليومية، فلا لي ولا عليّ مع الحياة. كونوا سعداء". وربما كتب قصيدته الوداعية غير المعنونة:

"أنا يا صديقي
أسير مع الوهم نحو تخوم النهاية
نبيّاً غريب الملامح أمضي
إلى غير غاية
سأسقط لا بدّ، يملأ جوفي الظلام
نبياً قتيلاً وما فاه بعدُ بآية.
وأنت صديقي،
وأعلم، لكن اختلفت بي طريقي
عُذَيرك بعدُ
إذا ما التقينا بذات منام
تفيق الغداةُ وتنسى
لكم أنت تنسى
عليك السلام".

وربما خطرت رحلة الموت بباله، فكتب:

"هو لا يذكر شيئاً عن عذابات الليالي الماضية
تمت الرحلة
والقمة لاحت دانية
لحظة
طرفة عين
هي ذي القمة تبدو
ويرى
لم يكن ثمة شيء ليراه
لم يكن ثمة شيء ليمسه

فإذا القمة خاوية
لم يعد يحتاج إنساناً
ولا شيئاً
ولا يحتاج حسه
واحداً يمثل لا يدري إذا كان وحيداً
واحداً يسمع لفظ الريح
والصحراء في عينيه تمتد وتمتد بعيداً
ضجراً كان وما كان تعيساً أو سعيداً
أو لعل الأمر لم يحدث
لعل الرحلة الموما إليها لم تكن
والمسألة
حلم مر طويلاً وبليداً
كان في القمة والقمة جداً باردة
وإذا ما ارتجّت أوصاله قد يتذكر
خبراً عن رحلة هابطة
أو صاعدة".

كان المسدس الذي استعاره من صديقٍ، إلى جانبه، وستارة المسرح تنغلق ببطء ويتوارى الممثلون خلفها وهو وحيد ولا نجاة، فقد بلغ القمة وختم الحدَث، وعما قليل تتوافد العائلة فلا يملك قراره عندئذ. أمسك بالمسدس وأطلق رصاصة على رأسه في الوقت الذي سمع فيه صوت فتح الباب، تاركاً خلفه عالماً انهدمت ركائزُه وفقدَ براءته وصال فيه الخبيث والرذيل والغاشم وتحكّم، ومخلفاً ضيق رقعة حياته وبهتان آماله، واشتداد حصار كل هذا عليه.

■ رغم ما يبدو من قِصَرها، إلا أنه عاشها وكان جديراً بها. هذا ما يَرْشح لنا، نحن أبناء الأجيال التي تلت جيله. كنتَ صديقه وأحد الذين رافقوه في غير محطة وزمان. حدثنا عن طوايا نفسه وسجاياها.

تسأل عن طوايا نفس تيسير، وأقول لك دون مبالغة، إن تيسير انطوى على مزايا فريدة لا تتوفر إلاّ لمن سَمَت نفسه وترفّعت عن كل رجس أو ضغينة. كان محباً للحياة، منغمساً

فيها حتى أخمصيه، صاعداً قممها ومنتشراً في بواديها، متفحصاً كنهها، متذوقاً جمالاتها، منحازاً لرأي فيها، غير ضارب بعرض الحائط بالرأي الآخر، ودليلُ ذلك وثاقُ صداقتنا، مع اختلافنا في الرأي على أكثر من أمر.

■ ما يزال لغز قراره الجريء والقاسي مثار نقاش وجدال. أيّ يقين لديك إزاء دوافعه: فتاة شغف قلبه بها، هزيمة مُني بها العرب، ملامح وجه لم يكن قادراً على تقبّله أو الرضا به، تطرّف في التصوف، شعور بالعدم أو بالنقيض منه.. أم كل ذلك معاً؟

يقول غيري ممن عرفوه إنه كان كثيراً ما يلوّح بالانتحار، لكن ذلك غير صحيح، فما من أحد غيري طالت أوقاته مع تيسير وعمرت، فلم نفترق منذ العام ١٩٥٥ إلاّ لأشهر قليلة، ولو أنه كان يلوّح بالانتحار لعرفتُ ذلك. كان استقبال الموت والإقدام عليه يستوقف الجميع بوصفه حالة فريدة عصيّة على الفهم، ولكن ما من أحد من أصدقائه وفق علمي زَيّنَ له الموت، حتى أولئك الذين أكثروا من محاولات الانتحار، مثل فايز محمود وإبراهيم برهوم، وما من أحد منهم، خطر بباله أنه سيفعلها، ولو حدث، لما أقدم أحد الأصدقاء على إعارته المسدس الذي استخدمه في انتحاره.

■ ألا تشعر بنوع من تأنيب الضمير. لَمْ تدفعه إلى الانتحار، ولا يُظَنّ أن أحداً من أصدقائه زيّنه إليه بالتأكيد. لكن، ألم يحدس أحدكم أن في بال تيسير مخططاً من هذا النوع. ألم يكن بالمستطاع ثنيه؟

كان تيسير يقف مشدوهاً مع كل طلقة رصاص أطلقها كاتب أو شاعر على رأسه، وكنا جميعاً نقف مع الحدث ونعاينه ولا نخفي رهبتنا من الموت واندماجنا في الحالة، إلاّ أن ذلك لم يكن إعجاباً بطريقة الموت تلك، ولم يُبّدِ استعداداً خاصاً لخوض التجربة إياها. فإذا كنا جميعاً نقف طويلاً مع الموت على رهبته ونتعاطف مع كاتب أنهى حياته بطلقة، إلاّ أننا لم نسعَ إلى الموت. غير أن تيسير فعلها، وأية مفاجأة رهيبة كانت، أن نخسر بطلقة واحدة، أكثَرنا اندفاعاً وتفاعلاً مع الحياة، وأكثرنا تحفيزاً للفكر كي يعمل ويثمر، وأكثرنا محباً للأصدقاء وجامعاً لهم، فكيف نثني محباً للحياة في حقيقته وفي ظاهر أمره، عن طلب الموت وهو لم يفصح عنه؟

أما وقد انكشف المستور وأقدم على فعلته، فقد أدركنا جميعاً أننا كنا مقصّرين، وقصيري النظر، وأنانيين وآثمين في النهاية، ولا عذر لواحد منا، وأخصّ نفسي بهذا الكلام أكثر من غيري، فأنا أخذت من تيسير أكثر مما أعطيت.

■ أيُّ أثر تركه رحيله فيك: إنساناً وكاتباً. كيف تستعيد الآن حضوره وقد مضى على تلك الحادثة أكثر من ثلاثة عقود؟

البداية كانت مدينة الزرقاء، وكانت مدينة مختلفة في ماضيها عما هي عليه الآن، مدينة صغيرة بسيطة مسالمة، سكانها خليط من الشيشان الطيبين والسوريين والأردنيين من مدن الأردن المختلفة وأسر أفراد القوات المسلحة. كانت متقدمة اجتماعياً وثقافياً، فيها مدرستان ثانويتان، واحدة للذكور وأخرى للإناث، وناد ثقافي اجتماعي، وبركة سباحة، وأماكن تفسّح كثيرة. كنا مجموعة من التلاميذ أبناء أفراد القوات المسلحة ندرس في مدارس عمّان المختلفة وتنقُلنا ذكورا وإناثاً من الزرقاء إلى عمان والعكس، حافلةٌ عسكرية، وجاء تيسير من الطفيلة ليستقر مع شقيقه الراحل شوكت في الزرقاء وينتسب إلى مدرسة الحسين الثانوية وينضم إلى رهطنا في الحافلة إياها.

كان من سمات المجتمع في ذلك الوقت، انضمام شبّانه إلى الأحزاب الوطنية ونهوضهم بمهمات الاستقلال الوطني وإفشال مخططات الأحلاف والدور الاستعماري الأميركي بملء الفراغ، واندفاعهم نحو تحصيل المعرفة والثقافة وإنتاج الإبداع الأدبي.

جاء تيسير من الطفيلة منتسباً إلى حزب البعث، فيما انتسبت أنا لاحقاً إلى الحزب الشيوعي. كانت الحصيلة في الزرقاء والحافلة على وجه الخصوص مرتفعة، فطاهر حكمت سابقٌ بمضمار في الأدب وصديق للشيوعيين، وتيسير سبول متوفر على حصيلة جيدة في الشعر، وصادق عبد الحق متأثر بتعاليم حزب التحرير، غير أن فكره لا يكل بحثاً عن الحقيقة. كنا نُمضي الرحلة ذهاباً وإياباً في استعراض الأفكار الفلسفية والأدب وما أحرزنا وما حفظنا في الذاكرة، غير أنني وتيسير اقتربنا الواحد من الآخر أكثر من سوانا.

انتقلنا للدراسة في دمشق، وهناك تعمقت صداقتنا رغم أننا انتهجنا طريقين مختلفتين في السياسة، فقد توطدت صلات تيسير مع البعثيين وتعززت علاقتي أنا مع الشيوعيين أردنيين وسوريين على السواء، ثم حدثت الوحدة العربية التي شقت الصف الوطني فارتقى القوميون إلى السلطة وغُيّب الشيوعيون في السجون، وخضعت أنا للمراقبة الأمنية، غير أن حالة العداء

التي نشأت بين الشيوعيين والقوميين لم تُفسد صداقتنا، وأقول هنا بصدق، إن الفضل في استمرار صداقتنا وتعميقها يعود لتيسير وحده، لما تنطوي عليه نفسه من سجايا حميدة.

للتدليل على ذلك أورد أكثر من حادثة: اتخذنا أنا وتيسير موقفين متعارضين من الوحدة العربية التي نشأت العام ١٩٥٨ بين سورية ومصر، وحدث صراع حاد ودموي في كثير من الأحيان، لكن ذلك لم ينعكس على صداقتنا، فلم يكن يمضي يوم دون لقاء. اشتبك الطلبة المنقسمون إلى وحدويين وشيوعيين في مشاجرة دامية، في أول أشهر الوحدة. كان تيسير موجوداً في الجامعة ولم يشترك في العراك، فلم يكن ممن يحسمون الخلاف بغير الرأي، أما أنا فقد اشتركت أو أُشركت رغماً عني، وكان من نصيبي أن تلقيت ضربة بجذع شجرة على جبيني. وكان أن التجأت إلى مكتبة الجامعة وأنا في حالة مريعة، والدماء تنزف مني، ولم يعد بوسعي ترك المكتبة لأن مزيداً من الضرب بانتظاري وسوقي إلى المستشفى العسكري ثم السجن كما حدث مع غيري.

وفيما أنا في أشد أوضاعي خطورة، إذ بتيسير الذي كان يبحث عني، يدخل المكتبة ويأخذني من يدي وقد جهّز طاقماً من أبناء بلدته الطفيلة، ليشكلوا حاجزاً بيني وبين الطلبة القوميين، الغاضبين المستنفرين، ثم ليساعدني على ارتقاء السور والهرب من موقع الشجار، لألوذ في بيت أسرتي القريب من الجامعة. لم يقتصر موقف تيسير على إسعافي، إنما جاءني في المساء ليطمئن، وكنت في حالة غضب، فلم أوفر لعناتي والكلمات التي تعزز إصراري على السير في النهج نفسه. كان ذلك الموقف مني لَيُغضب أي متعاطف مع الوحدة، فكيف بشخص تمثل الوحدة العربية حلمه الأثير، لكنّ تيسير وسّع صدره واستوعب غضبي وهياجي ومكث في منزلي يهدّئ من روعي ويحدثني بالألفة إياها التي جمعتنا.

وفي حادثة أخرى من نوع مختلف، كنت مع تيسير في سيارته في يوم مثلج، وقد انثقب إطار سيارته وصار بحاجة لمساعدة، ومعرفتي بأمور السيارات تعادل الصفر، فلم أُبدِ حراكاً. قام بمهمة تغيير الإطار، وهي مهمة شاقّة في يوم تراكمت فيه الثلوج ودون مساعدة مني. كان مجهَداً وغاضباً دون شك، غير أن غضبه لم يصل حدَّ قول ما قد يُغضبني.

وفي حادثة ثالثة، بلغ غضبه مداه. كان قد أخذني وصديقاً آخر في سيارته إلى دمشق، وكان من المتفاهَم عليه، أنني أنا وتيسير سنقضي ليالينا في منزل الصديق الراحل هاني الراهب، ويقضي الصديق الآخر لياليه في فندق. سهرنا تلك الليلة في منزل هاني إلى وقت متأخر وجاء وقت النوم، فلم يُبد الصديق الثالث استعداداً للانصراف، ولم يكن في منزل هاني

متسع سوى لاثنين، فلم أرَ إطفاءً لجذوة النار التي أخذت في الاشتعال، سوى اختيار أن أذهب أنا إلى الفندق، فانصرفتُ ونزلت في فندق رخيص في منطقة المرجة، وعدت في الصباح إلى منزل هاني، وكان تيسير في سورة غضب شديد. سألني كم دفعت للفندق، فقلت: "سبع ليرات"، فازداد غضبه لأن ما لدينا قليلاً من المال، وتشكّل خسارةُ سبع ليرات هدراً كبيراً. ازداد غضباً وأسرع إلى سيارته حيث كانت تقبع حقيبة ملابسي، فألقى بها أرضاً، ثم تركني وتوجه قافلاً إلى عمان، غير أنه بعد أيام جاء إلى منزلي في عمان وكأن شيئاً لم يحدث، وقد تقبلت زيارته بكل طيب، فما من شيء كان سيفرّقنا، ولكنَّ الموت فعلها، فبئساً له.

الموت بحد ذاته لغز محير، فكيف بمن يقرره بنفسه، ولهذا يذهب الناس في افتراضات غير سليمة، ولا أساس لها في إيجاد مسببات لاختيار الموت والإقدام عليه، ثم يصدّقون أنفسهم ولا يتورعون عن الزعم أنهم يعرفون السر، فيتبجحون في تعميمه دون رادع من ضمير. كان تيسير أكبر من أن يتنازل عن الحياة لفشل عاطفي، وأقوى من أن يتنازل عن الحياة لاحمرار زائد في عينيه أو ضعف في بنيانه الجسدي وأكثر إدراكاً لصعوبة المرحلة، مما يجعله شديد الأسف لبلوغ الأمة هذه الحال وليس أكثر. وسأدلل على أن الأمر لديه، مع كل تشوه وكل هزيمة، لم يترك بنفسه إلاّ الأسف، قد يشتد وقد يضعف، لكنه في النهاية لا يزيد على كونه أسفاً.

كان في طليعة من هللوا للوحدة العربية، غير أن الحلم الكبير تحول إلى حكم بوليسي بزعامة عبد الحميد السراج، وانقسم البعثيون بين مُوَالٍ ورافض، فشعر تيسير بالأسف. وحين قامت الثورة الفلسطينية بعد هزيمة ١٩٦٧، انتمى لفصيل يؤيدها ويعمل على رفدها بأسباب القوة، غير أن حادثة مؤسفة جعلته يزدري ما يحدث فيها. كان قد اشترى في العام ١٩٦٩ سيارة جديدة من نوع "فيات" بلون أزرق فاتح، ولقد أحبها كثيراً، لكنه سلّمها لمن لا يعرف، بداعي حاجة المقاتلين لها دون أن يكترث بما قد يصيبها من ضرر. كان ذلك أثناء معارك حدثت بين السلطة والمنظمات في الشهر السادس. أوقفه مقاتل وهو في طريقه للإذاعة وأعلن له أنهم بحاجة للسيارة وأنهم سيعيدونها له بعد انتهاء المعارك، فترجل من السيارة وسلّمها له. انتهت المعارك وساد الهدوء، إلاّ أن السيارة لم تعد، فساورته الشكوك، ثم جاءني يطلب مساعدتي في البحث عنها. أخذته إلى نايف حواتمة، قائد الجبهة الديمقراطية، وطلبت سيارة مجهزة بمقاتلين للبحث عن السيارة، فكان لي ما طلبت. توجهنا إلى مخيم الوحدات وبدأنا مسيرة البحث في شوارعه، ولم يطل الوقت، فقد شاهد تيسير سيارة مدهونة بطلاء

أخضر وقال: "هذه سيارتي". لم أصدّق، غير أنه أصرَّ، توجهنا إلى السيارة وتفحصها من الداخل فأكد أنها سيارته، فما يزال لون الداخل كما هو، إضافة لجرح في اللون صغير. سألنا صغاراً في الحي عن صاحب السيارة، فأشاروا إلى مسكنه، قرعنا الباب فخرج إلينا. طلبنا السيارة بداعي أنها مسروقة فقال: "ما المشكلة؟ أنتم تسرقون ونحن نسرق، فلماذا تكترثون؟". قلت له: "ولكن هذه سيارتنا"، ثم قايضناه على دفع تكاليف الدهان، فحصل على خمسة وعشرين ديناراً واستعاد تيسير سيارته ولم يملك سوى أن يأسف، لأن مال بعضهم في عُرف هذا الشخص وغيره ممن شوّهوا وجه المقاومة، مباح.

كان تيسير كثير التجريب ولا ضرر في ذلك، وقد جرب التصوف على طريقته بصحبة أمين شنار، وخرج منه كما دخل دون أضرار. لم يكن عدميّاً، وإلاّ فما معنى استزادته من المعرفة وعطائه الأدبي، فلِمَ يريد أن يعرف أكثر؟ ولمن يكتب إن كان عدميّاً؟

المصائب وسيئات الدهر وفواجع العربي بقياداته وخيبات آماله بأصدقائه واضطهاد السلطة له، تكالبت على تيسير، من كل صوب. انتقل عدد من أصدقائه المقربين إلى موقع السلطة، وخاب أمله في كثير مما كان يجري في الساحة، وانقلب انتصار العرب في حرب ١٩٧٣ إلى هزيمة، وتعرض هو للاضطهاد في وظيفته، فقد نقله مدير الإذاعة آنذاك إلى غرفة نائية في مبنى الإذاعة دون عمل ودون وزملاء ودون هاتف، وتعين عليه أن يتحمل وحده وزر ذلك التاريخ الصعب والشقي، ولم أكن ربما كغيري أعرف عمق إحساسه بالهزيمة والفشل، فقد كنت أشاركه الكثير مما يؤسيه، لكنني كنت في أول زواجي وأول عملي كمحام، والرفيق الراحل عوني فاخر، يمدّني بأسباب المنعة النفسية، ونقابات العمال تحتاجني في عراكها النقابي، فلم أدرك أن صديقي الحميم يحتاج مني أكثر مما أعطيه.

كان تيسير الصديق الأقرب، الذي لازمني ولازمته نحو عقدين، في السراء والضراء. كنت رفيقه في طلب الزواج من ميّ، وكان مَن أقَلّ زوجتي في سيارته إلى الكنيسة، كنت رفيقه في كل مشاويره العائلية إلى جهات الأردن المختلفة وآخرها إلى الضفة الغربية، فقد كنت صديقاً للعائلة، وكان هو أيضاً صديقاً للعائلة، والدي ووالدتي قبل الزواج، وزوجتي إضافة لهما بعد الزواج. كان له الأثر البالغ في نفسي، فغزارة معرفته الأدبية، كانت تشكل الإطار المناسب لحوارات دؤوبة في الأدب والوجود ولا تترك مجالاً للكسل الفكري والخمول، وسعة نفسه وصفاؤها، كانت تجلو نفسي مما علق بها، غير أن أمر الكتابة كان مختلفاً، فقد انتهجت طريقاً مختلفةً في القراءة والكتابة، ولم يكن لنا الموقف نفسه مما نقرأ أو النهج نفسه في ما

نكتب.

تيسير ما يزال يعيش معي، وكأنه ما مات، كأنه في إجازة. بعد غيابه انقطع الخيط الناظم، وانفرط عقد الأصدقاء، لكنني ما إن ألتقي أحدهم حتى يحضر تيسير بتفصيل أو آخر من تفاصيل حياته المشوقة.

■ له فضلٌ ودورٌ في تأسيس رابطة الكتاب الأردنيين. هل تضيء لنا هذا الجانب؟

السؤال عن تأسيس رابطة الكتاب الأردنيين، يتصل بسيرة تيسير وصداقاته الحميمة ودوره الفاعل في الحياة الثقافية، ففكرة إنشاء رابطة للكتاب الأردنيين وُلدت من رحم إجماعنا نحن أصدقاء تيسير على تحقيق حلم كثيراً ما راوده وعمل من أجله، هو تأسيس هيئة معلنة ومعترف بها، تجمع الكتّاب في إطار قانوني، وكان ذلك في بيت العزاء، بيتي. فُتح بيتي للعزاء من غير تدبير. من لحظة دويّ الخبر الصاعق بإطلاق تيسير رصاصة على رأسه، ووصول صداه لكل من عرفه وأحبه. سارع محبو تيسير للاجتماع في بيتي، وكان من بين الذين ثابروا على الحضور: سليمان عرار، صالح الجيرودي، عصام العجلوني، أسامة شعشاعة، سالم النحاس، جمال أبو حمدان، عز الدين المناصرة، حسين حسنين، راكان المجالي، إحسان رمزي، رضوان مسنات وعوني فاخر. كانت تجمعنا فجيعة واحدة، ويأسرنا حزن واحد، ويقرب الواحد منا إلى الآخرين هَمٌّ واحد.

اقترحت على الحضور في اليوم الخامس للعزاء على ما أذكر، قراءة قصائد تيسير، وفيما كانت القراءات تتتالى وُلدت في نفسي فكرة متابعة حلم تيسير بإنشاء هيئة تضم الكتّاب تخليداً لذكراه. قوبلت الفكرة بالترحاب، وتم في الحال اختيار لجنة تحضير ومتابعة، ضمتنا، سالم النحاس وعز الدين مناصرة وجمال أبو حمدان وأسامة شعشاعة وحسين حسنين وأنا، وتولّيت إعداد النظام الداخلي، وبعد ذلك تم التداول بأسماء أعضاء الهيئة التأسيسية والحرص على ضم أسماء كبار الكتّاب، ولم أشأ أن يرد اسمي من بين المؤسسين، لأنني كنت معروفاً بانتسابي للحزب الشيوعي المحظور، وكل ما أردته، هو النجاح بترخيص الرابطة دون عوائق.

ولد عدي مدانات العام ١٩٣٩، نال بكالوريوس الحقوق من جامعة دمشق. صدر له في القصة القصيرة: "المريض الثاني عشر غريب الأطوار"، دار الأفق الجديد، عمّان (١٩٨٣)، "صباح الخير أيتها الجارة"، منشورات وزارة الثقافة، عمّان (١٩٨٧)، وأعيد نشرها ضمن سلسلة مكتبة الأسرة، وزارة الثقافة، عمّان (٢٠٠٩)، "شوارع الروح"، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمّان (٢٠٠٨)، "الأعمال الكاملة - القصص"، دار ورد للنشر والتوزيع، بدعم من البنك الأهلي الأردني، عمّان (٢٠٠٦)، و "حكاية السوار العتيق"، الأهلية للنشر والتوزيع بدعم من وزارة الثقافة (٢٠١٠).

كما أصدر في الرواية: "الدخيل"، دار الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق (١٩٩١)، "ليلة عاصفة"، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمّان (١٩٩٥)، "تلك الطرق"، الأهلية للنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة، عمّان (٢٠٠٨)، "الأعمال الكاملة — الروايات"، دار ورد للنشر والتوزيع، بدعم من البنك الأهلي الأردني، عمّان (٢٠٠٦).

وله أيضاً: "فن القصة. وجهة نظر وتجربة"، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان (٢٠١٠).



د.عز الدين المناصرة:

أنا أقل الشعراء العرب نرجسيةً

■ أنت صاحب تجربة ذات خصوصية في إطار حركة الحداثة الشعرية العربية منذ الستينيات، لكنك مليء بالمشاريع: النقد الأدبي والتشكيلي والسينمائي والمقارن، والثقافة الشعبية.. إلخ، إضافة إلى العمل الأكاديمي، وسابقاً العمل النضالي الصحفي، كيف أمكنكَ أن تتصدّى لكل هذه المهمات الثقافية، وفي وقت واحد؟

أعتقد أن السر يكمن في التنظيم؛ فأنا أسأل نفسي دائماً في نهاية كل يوم: ماذا أنجزت، وماذا سأفعل غداً، فأنا مثلاً: أقرأ أربع ساعات يومياً بشكل إجباري منذ أكثر من ربع قرن، حتى لو عُدت متعباً من العمل في الجامعة، وضربت أحياناً رقماً قياسياً في الجلوس أمام المكتب للقراءة أو الكتابة، وصل إلى ١٦ ساعة متواصلة، لكنني بدأت أتعب في الفترة الأخيرة.

تنظيم الوقت تنظيماً واقعياً، أمر يرتبط بالإنتاج، علاقاتي الاجتماعية ليست جيدة؛ أي أنني لا أقوم بواجباتي بشكل جيد، وهذا يسبب لي حرجاً مع الأحبة والأقارب والأصدقاء، لكن بعضهم يتفهّمني ما دامت الكتابة هي الأساس في حياتي الشخصية.

طبعاً، أعلنت منذ أن مارست كتابة النقد بالتوازي مع كتابة الشعر، أنني لست ناقداً محترفاً ولن أكون، لأن هدف النقد هو تثقيف نفسي أولاً، ثم تصحيح انحراف النقد العربي الحديث بسبب هيمنة السلطة والأيديولوجيات ووسائل الإعلام على النقد، وتوجيهه توجيهاً لا يخدم الشعر، لأنني شاعر متضرر من النقد، رغم أنني أكثر الشعراء العرب تقبُّلاً للنقد إذا كان عميقاً ونزيهاً، وإذا كان بعض النقاد العرب يعدّني متميزاً في النقد، فذلك لأن لي دوراً أخذته بجهدي الفردي في حركة النقد الحديث.

أما النقد التشكيلي والسينمائي فقد وُلِدَ صدفةً عندما كنت أعمل في الصحافة محرراً ثقافياً أو إدارياً أو مراسلاً صحفياً في الفترة (١٩٦٤- ١٩٨٣)، أو مذيعاً ومديراً للبرامج الثقافية في الإذاعة الأردنية في أوائل السبعينيات. والأهم من ذلك هو أن توجهي نحو التعددية الثقافية انطلق من ميلي للتنويع، للخروج من السأم، فعندما تسأم من القراءة في مجال السياسة

مثلاً، تحتاج إلى قراءة الرواية. مثلاً: أنا أعشق قراءة الروايات الحديثة، لكنني لا أكتب عنها، أقرأ الرواية مرة واحدة ثم أرميها إلى الأبد، لكنني أقرأ أشعار أساتذتي العالميين (لوركا، جاك بريفير، كافافيس)، وأظل أعود إليهم باستمرار.
أرسم سرّاً، ولي لوحات، لكنني لم أنجح كما أعتقد، لأنني أنظر إلى لوحات كرمل المناصرة (ابني) في الغرفة المجاورة، فأجد الإتقان والاحتراف، أما في النقد التشكيلي فأعتقد أنني قادر على قول شيء ربما يكون مفيداً.

■ هل يمكن أن تتوقف عن الكتابة النقدية يوماً ما، أم إنك ستواصل مشروعك النقدي؟

أُطَمْئِنُ النقاد والشعراء الذين ينزعجون من كتابتي النقدية، أنني بصدد مشروع مراجعة كتبي لإغلاق الثغرات فيها، وبعد أن تصدر هذه الكتب في طبعات جديدة سوف أتوقف عن النقد، لأنه مجموعة من الخسارات. هناك نقاد كانوا من عشاق شعري، وعندما أصبحت ناقداً، وقفوا موقفاً سلبياً من شعري، رغم أنني أعدّ نفسي ناقداً غير محترف.

■ أشار الناقد د.محمد عبيد الله، زميلك وصديقك، إلى أنك تُسْتَدْرَج أحياناً إلى حروب صغيرة، استدراجاً مقصوداً، لأن بعضهم يستغلّها لاستثارتك وكسب الشهرة على حسابك، فما قولك إزاء هذا التوصيف؟

ربما كان هذا صحيحاً إلى حدٍّ ما، فأنا شخص مليء بالمحبة للآخرين، آخذ الأمور بظواهرها، لكنني أحب قول الحق والعدلانية ونصرة المظلومين، وهذا جزء من طبيعتي "الجبلية الخليلية"؛ أعطي الآخرين من دون حساب الربح والخسارة، حيث لا أنتظر مقابلاً، لكنني شرس صدامي إذا اعتدى أحد عليّ. لقد توقفت منذ سنوات عن ردود الفعل، لأنني تأكدت من صحة قول الزميل عبيد الله، ولا أبرر إذا قلت مدافعاً عن نفسي، إنني كنت وما أزال، أرغب في جدل معرفي عميق حول قضايا الشعر وقضايا الثقافة، لخلق تقاليد للحوار، لكن الواقع الثقافي لا يسمح لي بذلك، لهذا لم يعد أحد قادراً على استفزازي، لأن مرارتي قد انفقأت.

■ هناك من "الأعدقاء" كما تسمّيهم، مَن يقول إنك شاعر "نرجسي" وأكاديمي "رصين"، فما ردك عليهم؟

ها أنت تستفزني، وأنا أملك حق الرد. خذها مني صادقةً مجلجلة: أنا أقل الشعراء العرب نرجسية، منذ المتنبي وحتى نزار قباني ومحمود درويش وأدونيس. هم يتهمونني وأنا أتهمهم، يمكنك مراجعة أقوال "أعدقائي"، لتجد أن من يتهمونني، يمارسون النرجسية أكثر مني، مع أن الفارق بيني وبينهم هو أنني أمتلك رصيداً حقيقياً، وهم لا يمتلكون مثل هذا الرصيد. هناك اتهامات من الذين يختلفون معي سياسياً، فهم مع "ثقافة التأمرك والتأسرل"، وأنا مع "ثقافة المقاومة والحداثة".

■ عندما يتحدثون عن المناصرة، يقفز إلى الذهن فوراً محمود درويش، مع أنكما مختلفان شعرياً، فهو له خصوصيته، وأنت لك خصوصيتك، لماذا هذا "الاقتران" الذي يميل إليه ويتفق عليه كثيرون، وما مكمن الاختلاف بينكما كما ترى؟

طبعاً نحن مشتركان في التعبير عن قضية واحدة، ونحن مستقلان شعرياً الواحد عن الآخر. هو له طرائقه الشعرية المختلفة عن طرائقي الشعرية، وقيل: ربما، إننا (هو وأنا) من بين شعراء الستينيات، قدّمنا إضافات شعرية لحركة الشعر الحديث، بينما اندمج معظم أبناء جيلنا في السائد في حركة الشعر الحديث، وبعضهم دخل في تقليد الرواد، بينما قمنا (هو وأنا) بتطوير وإشباع ما أنجزه الرواد، وتجاوزناه في كثير من الأحيان، فنحن مختلفان عن الرواد، باستثناء الأمور العامة.

أما الاختلاف، فيكمن في المنظور الفكري والموقف السياسي أحياناً، والاختلاف في المزاج الشخصي، ربما. هو أيضاً أكثر غزارة في الإنتاج، وهذه مسألة تحتاج إلى نقاش، فأنا لا أؤمن بالإصدار السنوي المنتظم للمجموعات الشعرية، وإنما أؤمن بالنوع، وعذاب التجربة مع القصيدة، لأنني أخشى التكرار. أما الخلاف في وسائل الإعلام، فهو من صنع الذين يخططون لاستدارجي واستدراجه.

وأقول بوضوح: هو صديق قديم منذ العام ١٩٧٣ في بيروت، حيث عشنا معاً كأصدقاء، وكنت أقرب الشعراء إليه، ألتقيه يومياً، اختلفنا في بعض المحطات، وبقينا أصدقاء، حتى انقطعت صلتي به منذ الحوار الذي نشرته صحيفة "الرأي" الأردنية في تشرين ثان ١٩٩٩، ولا أرغب في مناقشة ذلك، أو الدفاع عن نفسي. هو في حاله، وأنا في حالي. هو أيضاً محظوظ ومشهور

أكثر مني، ولهذا أسباب أعرفها. هو له مجلة "الكرمل"، وهي مجلة مهمة صدر منها ثمانون عدداً رغم أنها فصلية، لكنه لم ينشر دراسة واحدة، عن أي ديوان من دواوين مجلد أعمالي الشعرية الذي صدرت طبعته الخامسة العام ٢٠٠١. أخيراً، هو شاعر كبير ومهمّ بلا شك.

■ من خصائصك الشعرية تفصيح العامّيات، حيث أعدت الاهتمام باليومي البسيط. إلى أين وصلت في هذا "المشروع"؟

ما أزال أؤمن بأن مهمتي شاعراً هي أن أقرّب بين الفصحى والعاميات، لأن سرّ الفصحى يكمن في العاميات، أما الذين أثاروا مشكلة الفصحى والعامية سابقاً، فقد كان هدفهم الترويج لـ"اللغات الأجنبية"، ولأن أنصار الفصحى لم يطوّروا اللغة، بل حوّلوها إلى قوالب جامدة، فهذا الهامشي الذي يسمّونه "العاميات"، هو المصدر الطبيعي والمنجم المنسي للفصيح.

في الجزائر، افتُعلت معركة بين العربية والأمازيغية، لمصلحة اللغة الفرنسية. وفي لبنان استُخدم مفهوم "التعددية اللغوية" لمصلحة الفرنسية على حساب العربية. هناك خطر آخر هو خطر "العاميات الركيكة" المختلطة باللغات الأجنبية، كما تُرَوّج لها الفضائيات اللبنانية بشكل خاص. لهذا أقف مع "عامية فصحى" نابعة من البيئة العربية، بدلاً من العاميات المختلطة باللغات الأجنبية، وهذا هو سرّ اهتمامي من الناحية النظرية.

أما سرّ اهتمامي من الناحية الشعرية، فهو جماليات الصوت الحركي في العاميات، ولأنها بتقديري، أحياناً، أكثر حيوية من الفصحى، والأهم عندي هو الوصول إلى اليومي البسيط، فأنا لا ألتفت إلى اللفظة إن كانت فصيحة أو عامية، ما دامت تحقق الشاعرية في السياق الشعري، ولا أدَّعي أنني أكتب لفردوس المستقبل المجهول وغير الموثوق، بل أكتب لبشر من لحم ودم وعظم. أنا من جماعة الصراط المستقيم، أعيش في الحاضر، وأرى المستقبل مثل أهل الأعراف.

■ فضلاً عن أنك تعاملت مع العامية بجرأة وحميمية تُسجَّلان لصالحك، لك الريادة في تكوين ما يمكن أن نسميه "المعجم الشعري الرعوي الزراعي". ما الذي حفزك إلى هذا الاتجاه؟

أنا شاعر رهين الطفولة، عشت طفولتي في جبال الخليل، ثمانية عشر عاماً، وفي الحادي عشر من نيسان ٢٠٠٥، أدخل عامي الستين، وفي الخامس من تشرين أول ٢٠٠٥ أكون قد عشت في المنفى واحداً وأربعين عاماً. عشت في مصر، لبنان، بلغاريا، تونس، الجزائر، والأردن، وما أزال أشعر أنني مؤقت بن مؤقت. عشت مثقفاً مستقلاً، زرت بلداناً أجنبية عديدة، وبقيت غريباً عن الأشياء، فالحضارة الصناعية التي قدمت التقدم وأسباب الراحة للإنسان، سلبته بساطته وعفويته الإنسانية في آن معاً، وكان هذا سبباً عميقاً في داخلي للتوجه نحو القصيدة الرعوية الزراعية، حيث البساطة قبل الصنعة الاستعارية.

وبطبيعة الحال هناك سبب آخر، هو محاولتي إعادة الاعتبار لنوع شعري أوروبي منقرض هو "الباستورال"، مثلما حاولت سابقاً إعادة الاعتبار للتوقيعة كمصطلح نثري موروث، حوّلته إلى الشعر.

وهناك سبب ثالث هو أن الشعر في العالم بدأ رعوياً، كما في نصوص الكاهن الكنعاني، وأغاني الحب الفرعونية، وملحمة جلجامش، والإلياذة لهوميروس، وغيرها. وهناك سبب رابع، هو أنني عشت هذه اللغة الرعوية في طفولتي من خلال الموروث الشعبي، فجدّي لأبي، وعمّي وعمّتي كانوا شعراء شعبيين.

■ **اشتغلتَ أيضاً على إعادة الاعتبار للموشّح، كما في مجموعتك الشعرية "لا أثق بطائر الوقواق".. ما دافعك إلى ذلك؟**

أنا أتعذب مع القصيدة، فلا أكتب إلا عما أعيشه. لقد عشت في مدينة تلمسان الجزائرية (١٩٨٧- ١٩٩١)، وهي مدينة ذات طابع أندلسي. معظم العائلات هناك من أصول أندلسية، وتحتفظ حتى الآن بمخطوطات أندلسية، فإذا دخلت بيتاً تلمسانياً أصيلاً، تجد العائلة كلها فيه، تتقن غناء الموشحات، وكان أحد طلبتي في الجامعة صانعاً ماهراً لآلة "القيثار الأندلسي" ويسمونه "الكويتره"، وله محل يعيش منه، وكنت أزوره.

هذا الطقس الأندلسي تسرّب إلى روحي الشعرية، ولم يأتِ هذا الاهتمام بالموشح من الأوامر الأميركية والأوروبية بضرورة الاحتفال بكولومبوس وسقوط الأندلس، في أوائل التسعينيات، الذي جعل عدداً من الشعراء والروائيين العرب يتماشون مع المناسبة. لقد اهتممت بالغجر منذ الستينيات بتأثير لوركا وعرار (مصطفى وهبي التل)، واهتممت بالهنود الحمر، منذ

السبعينيات وربما قبل ذلك، لهذا كان اهتمامي بالموشح متأخراً، عندما عشت إيقاعاته في حياتي الشخصية.

■ **هناك من يرى أن المناصرة هو القاسم المشترك بين شعراء فلسطين والأردن، هذا يعني الكثير، خصوصاً في ما يتعلق بـ"تعددية الواحد".. كيف تنظر إلى ذلك؟**
هذا صحيح إلى حدّ كبير، فأنا "فلسطيني من أصل فلسطيني" يحمل "مؤقتاً" الجنسية الأردنية، لأن لي حقوقاً شرعية في فلسطين، لن أتخلّى عنها حتى الموت. ما الذي يزعج في هذه المعادلة التي أتعاطى معها بوضوح وصدقية. ومثلما قدمت لفلسطين ما أستطيع، قدمت للأردن ما أستطيع، وما أزال قادراً على العطاء للاثنين، فأنا أحمل هويتين، لا أتنكر لأيٍّ منهما؛ هويتي الحقيقية وهويتي المكتسبة.
كان لي دور أساسي في الشعر الفلسطيني الحديث، يعترف به كل القراء والنقاد، ولي دور طليعي في الشعر الأردني، عندما أسست -مع بعض زملائي- المفاهيم الأولى للحداثة الشعرية، منذ "جماعة الأفق الجديد"، وما أزال. قصيدة النثر في الأردن كنت أول من كتبها (مذكرات البحر الميت، ١٩٦٩)، وقبل ذلك.
أتعاطف مع الطبقات المقهورة في المجتمع الأردني، أتعاطف مع الجنوب الأردني الفقير، ومع المخيم، فهل في كلامي ما يزعج؟ لقد عشت، كما قلت لك، في بلدان عربية عدة وفي أوروبا الشرقية، ولم أعد قادراً على تحمّل "العقل الحاراتي" هنا أو هناك، نعم أنا القاسم المشترك **[يضحك]**.. هل هذه نرجسية أيضاً؟

■ **"المكان" الأردني والفلسطيني في شعرك، كان مبكراً، أي قبل التنظير للمكان في النقد الحديث منذ أوائل الثمانينيات، فقد صدر لك "يا عنب الخليل" العام ١٩٦٨، و"الخروج من البحر الميت" العام ١٩٦٩، و"قمر جرش كان حزيناً" العام ١٩٧٤، وفي العام ١٩٩٧، كُتبت نصف أطروحة ماجستير، لفتيحة كحلوش، عن المكان في شعرك وشعر سعدي يوسف، فهل يعود ذلك إلى أن سعدي وأنت كتبتما عن "المكان الجزائري"، كما في مجموعاتك "حيزية" و"رعويات كنعانية" و"لا أثق بطائر الوقواق"؟ وكيف تنظر إلى المكان؟**

استُعمل المكان في شعر الجيل السابق لنا، أي الجيل الكلاسيكي (أبو سلمى، إبراهيم طوقان، عبد الرحيم محمود، عرار) كملصقات على جسد القصيدة، وليس بقراءة روح المكان، فالمكان في قصائدهم، يشبه الأمكنة في الشعر الجاهلي. وكان لا بدّ في الشعر الحديث من الانتقال المختلف، فالمكان بالنسبة لي، ليس لفظاً، وإنما هو روح متحركة تسكنني. وهو غير ظاهر في قصيدتي لأنه يتبطّن أعماق القصيدة، لكن النقاد لا يقرأون، بل يمارسون النقد مشافهةً وسماعاً.

■ يبدو أنك لا تطيق النقاد..

أنا أدعو النقاد لقراءة أعمالي الشعرية، قراءة مُحبَّة، فالحب والمعرفة العميقة هما جوهر الناقد الحقيقي. أنا لا أطلب ولم أطلب من أحد أَن يكتب عني، ما أطالب به هو القراءة العميقة والمحبة فقط لا غير. لقد تحملت "شتائم نقدية"، فكيف لا أتقبّل النقد الموضوعي!! هناك شعراء ليس مسموحاً نقدهم، بل إن الاقتراب النقدي الحقيقي، ممنوع، فإذا وافقتني أن هذا النوع من الشعراء موجود في الواقع، فمعنى هذا أن كلامي صحيح، ولم أعد أكترث للنقاد.

■ تجربتك الشعرية مع "امرئ القيس" كقناع، كانت الأولى، ربما في الشعر الحديث، وقد قرأت قولاً للشاعر الراحل صلاح عبد الصبور في هذا السياق، مفاده إن لديك "قدرة فائقة على توظيف عصارة الموروث"، وهناك من يرى أن تجربتك في توظيف الموروث هي الأساسية في شعرك. هل توافق على ذلك؟ وهل يدخل هذا في التناص؟

إلى حدٍّ ما، هذا صحيح، لكن توظيف الموروث ليس الوحيد في تجربتي الشعرية. صلتي بامرئ القيس، كقناع، بدأت ربما العام ١٩٦٥، وربما سبقني آخرون لتوظيفه. أما آليات التوظيف عندي فقد سمّاها عبد الصبور "توظيف عصارة الموروث"، وكلمة "عصارة" تدل على الآلية.

ربما كان توظيفي الأول لشخصية امرئ القيس، ذهنياً ثقافياً بسبب إعجابي بشعره، لكن منذ العام ١٩٦٧ وحتى العام ١٩٨٣، اختلف التوظيف، لأن التوظيف، لم يكن هدفي، بل لأنني كنت أعيش حالة روحية مرتبكة. وطريقتي في التوظيف، عندما تركبني حالة امرئ القيس،

معروفة ومختلفة عمّن لحقوا بي حتى من الشعراء الكبار لاحقاً.
أنا أعيش امرأ القيس وحالته، وأصاب بهذه الحالة مثل الحجاج الأوروبيين الذين كانوا يصابون بما يُطلق عليه "حمى القدس" عندما يزورون القدس، فأنا أصاب بين الحين والآخر بما أسميه "حالة امرئ القيس". أما إن كان هذا نوعاً من أنواع التناصّ، فهذا صحيح.. التناصّ المعرفي ليس أمراً سلبياً.

■ يقولون إنك وصلت "تخوم العالمية"، وإنْ لم تصبح شاعراً عالمياً. ما مفهومك للعالمية، أهي "شجارٌ مع الذات" أولاً، كما قلتَ ذات مرة؟
أنا شاعر عالمي، حتى قبل أن يترجَم لي حرف واحد من شعري. سأقول لك: كل الذين ترجموا لي إلى الفرنسية والفارسية والإنجليزية والهولندية، ليسوا من معارفي: اثنان منهم لم ألتقِ بهما حتى الآن، واثنان تعرفت إليهما بعد صدور الترجمة.
الشاعر قد يكون عالمياً في نصوصه قبل الترجمة، وقد لا يكون، الترجمة مسألة علاقات عامة، فهناك شعراء عرب، متوسطو الحال، ولا يُعَدُّون من الشعراء المتميزين في الوطن العربي، يعيشون في أوروبا، تُرجم لهم معظم شعرهم، ولم يقتنع القارئ الأوروبي بهم. أنا أفرح لمثل مدام بلانش في نهاية فيلم المخرج الأميركي أوليفرستون "شخص غير مرغوب فيه"، حين اختتمت هذه السيدة الفيلم بمقطع شعري لي، حَفِظَتْهُ من الترجمة الفرنسية، عنوانه "تركة".

■ كتابك "إشكاليات قصيدة النثر" أثار جدلاً في طبعتيه المصغرة والكبيرة، هل تراجعت عن أطروحتك التي ترى في قصيدة النثر "نصاً عابراً للأنواع وجنساً أدبياً ثالثاً بعد الشعر والسرد، وكتابةً خنثى"؟
الضجيج حول الكتاب لم يكن منطقياً، لأنني تلقيت مدائح وشتائم نقدية، ولم أقرأ جدلاً معرفياً، إلا القليل. طبعاً أنا ناقد قلق ولا أخاف من "ميليشيات قصيدة النثر"، لكني أحاور نفسي باستمرار، فإن وجدت فكرة خاطئة أتراجع عنها، ولكني أزعم أن الجدل بعد كتابي حول قصيدة النثر، قد خَفتَ، وأصبح مكرراً، ومعظمهم ينقل عني ولا يذكر اسم الكتاب! ولم تُطرح بدائل حقيقية لما طرحته، وحتى الآن لم أقتنع بغير ما طرحت.

كتب المناصرة المولود في بني نعيم الخليل "فلسطين" العام ١٩٤٦، أولى قصائده في نهاية الخمسينيات، وفي العام ١٩٦٥ بدأ ينشر نتاجه في "الآداب" البيروتية، وفي "مواقف" التي أصدرها أدونيس (١٩٦٩)، وبصدور مجموعته الأولى "يا عنب الخليل" (١٩٦٨)، ثم "الخروج من البحر الميت" (١٩٦٩) حَظي المناصرة بحق الريادة في ما سمي: "قصيدة الهوامش" و"قصيدة التوقيعة".

أصدر في الشعر، وفي قصيدة النثر أيضاً: "كنعانياذا" (١٩٨٣)، "قمر جرش كان حزيناً" (١٩٧٤)، "رعويات كنعانية" (١٩٩٢)، "لا أثق بطائر الوقواق" (١٩٩٩)، وكان أول من يصدر كتاباً عن "الفن التشكيلي الفلسطيني" (١٩٧٩)، وآخر عن "السينما الإسرائيلية في القرن العشرين" (١٩٧٥)، ودرس "المسألة الأمازيغية في الجزائر والمغرب" في كتاب ثالث، وقدم قراءة في الشعر "اللهجي" بفلسطين "الشمالية" في كتاب بعنوان "جفرا والمحاورات" (١٩٩٣)، وصدر له كتاب بعنوان "لغات الفنون التشكيلية" (٢٠٠٣)، فضلاً عن كتب أخرى ضمَّت شهادات إبداعية، ودراسات تنظيرية له، وحوارات معه، مثل: "جمرة النص الشعري- مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة" الذي صدر منتصف التسعينيات.

المناصرة الذي غادر وطنه إلى القاهرة للدراسة العام ١٩٦٤، أصدر كتاباً أشبه بالبيان حول موقفه من قصيدة النثر، حمل عنوان "جنس كتابي خنثى" (١٩٩٩)، ثم أتبعه بكتاب "إشكاليات قصيدة النثر" (٢٠٠١) الذي عدّ فيه هذه القصيدةَ "نصاً مفتوحاً عابراً للأنواع"، وقد صدرت الطبعة الخامسة من مجلد أعماله الشعرية في العام ٢٠٠١.

تنقل بين عدد من البلاد العربية والأوروبية، وحصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من بلغاريا، قبل أن يعمل في التدريس الجامعي بالجزائر، ثم عاد في مطلع التسعينيات إلى عمّان التي غادرها منتصف السبعينيات، ليعمل أستاذاً في جامعة فيلادلفيا.

ونال الشاعر الذي يلقب بـ"امرؤ القيس الكنعاني" على جوائز، من أبرزها: "وسام القدس" (١٩٩٣)، "جائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي" (١٩٩٤)، "جائزة الدولة التقديرية في الآداب (الأردن)" (١٩٩٥)، وجائزة "سيف كنعان" (١٩٩٨).



فايز محمود:

عصر الموسوعيين انتهى

■ كتبتَ عن قابيل غير مرة، مستلهماً ما ورد في النصّ الديني والحكاية الشعبية التي تمتح من الأسطورة وهي تتحدث عنه، ثم منحتَ إحدى مجموعاتك القصصية اسمَهُ. من أي منظورٍ تناولت "قابيل"، وكيف تعاطيتَ مع وجهة النظر التي ترى فيه مجرد مجرم أو مذنبٍ أو شرير، فيما أنت تكتب (أو تعيد إنتاج) قصته، وقصتك عنه؟

كتبتُ مجموعة "قابيل" القصصية ضمن رؤية تعرض لمسألة الخير والشر، حيث يُعدّ قابيل في الدين وفي الأدب الذي استلهم هذا الموضوع الديني، رمزاً للشر، عكس شقيقه هابيل. ولقد تناولت شخصية قابيل في نطاق رؤيتي، ضمن تجربتي الذاتية والمعرفية، على أساس رسم صورته على أنه ضحية بمقدار ما هو مجرم (إن جاز التعبير).

لم يكن هناك ثمة قاتل وقتيل في قصة قابيل وهابيل (وقد ورد مثل هذا النص في متن القصة)، ولكني أود أن أشير هنا إلى اعترافات مُبتسَرَة لقابيل، مزجت فيها الوهم بصورة الواقع، كمعادل موضوعي للقصة بحذافيرها كما وردت في النص الديني، ثم وقفتُ أمام ما هو معروف عن هذه القصة في الأديان، وعرضته في إطار فكري ضمن نسق درامي فني يصوّر النوازع العاطفية، والمؤثرات الجسدية (الغرائز)، والمفاهيم الاجتماعية (الفكر).

وأعتقد أنني استطعت أن أصهر مجمل المعاناة، بقدر ما كانت تتوهج بالحرارة، بحيث يكون التضادّ الذي ذكرته بين قابيل وهابيل، هو تضادّ عام يشمل أسرة آدم جميعاً، بمن في ذلك آدم وحواء، وذريتهما أيضاً.. هذه دورة متصلة ستبقى عبر التاريخ، لأنها تندّ عن طبيعة الكائن البشري (الإنسان) في بيئته (الطبيعة)، وطبيعته الذاتية (النفس)، والمجتمع.

أما بقية القصص التي وردت في المجموعة، فيمكن عدّها نماذج لحالات من أطياف الصورة بمجملها، حيث تقف كل قصة عند حالة معينة في ظروف وشروط قائمة بذاتها.

■ **كتاب "الحقيقة.. بحث في الوجود" إصدارك الأول وباكورة نتاجك في الفكر والفلسفة معاً، ورغم تتالي إصداراتك في صنوف المعرفة المختلفة، ما يزال لهذا الكتاب وقعٌ خاص عند الحديث عنك وعن تجربتك، حتى لكأنّكَ عُرفتَ به، مثلما عُرف بك.. كيف بدأت فكرة الكتاب، خصوصاً أنك كنتَ حين اشتغلتَ عليه، في مقتبل العمر؟**

لقد بدأت بذرة هذا الكتاب في نفسي، عندما زارني في العام ١٩٦٤ صديق من الجزائر، وخرجت وإياه إلى الخلاء، وشاهدنا في ذلك اليوم مغيبَ الشمس. كان صديقي يشاركني الاهتمام الثقافي، وهو الآن أحد الأدباء المعروفين في الجزائر (رقيق علاء الدين)، فاقترح عليّ أن أصوّر مشهد الغروب، وكتب هو نصاً يصوّر المشهد، لكنني آنذاك وأنا أنظر إلى الشمس لمعتْ في ذهني الفكرة الطاغية التالية: إنني أنظر إلى الشمس، وأصوّرها، والشمس جزء من الكون، وأنا جزء من هذا الكون، والحياة تمثّلت بما يعرفه كل مثقف من خلال تطوّر المجرة والكرة الأرضية والمشهد الكوني برمّته. إذن الشمس ترتد على نفسها لتصوّر نفسها من خلالي، وأنا بذلك أقوم بدورٍ شمسيّ، وليس شخصياً البتة..

إنني أفهم وأرى الشمس من حيث أنني جزء من الحياة التي تمدّها الشمسُ بالطاقة والحياة، وبهذه الحال فإنني أقوم بعملية عقلنة الكون بواسطتي، أي أنني أقوم بدور عقل الكون، ليس بصفتي فلاناً، ولكن بما منحته لي الطبيعة البشرية من تجسيد فسيولوجي ونفسي، وموروث حضاري، واطّلاع معاصر على آفاق المعرفة.

وحينما أطلعت صديقي على ما أسلفت القول فيه، قال: "دع هذه الخاطرة في نفسك، على أن تعود إلى تأملاتك لتعميقها في ما بعد". ومن يومها غدت رؤيتي أوضح لما كنت أطالعه، حتى من قبل، وما كنت أفكر به، وغدت هذه الطريقة التي استملكتني تتضح في نفسي وتتعمّق على أساس "عقل الكون".

ومن ثم بدأتُ أضع ملاحظاتي الخاصة على ما أقرأ، وأفسر هذه القراءة ضمن هذا المنظور، وأحاول أن أبلور رؤيتي، إلى أن خرجتْ على النحو الذي صدر به الكتاب في مستهل العام ١٩٧١، بعد أن نُشر متسلسلاً على حلقات في مجلة "العلوم" البيروتية ١٩٦٧ – ١٩٧٠.

■ **وما الحقيقة التي توصلتَ إليها في "الحقيقة"، وهل حظيتَ بإجابات تشفي غليلَ أسئلتك التي تتغيّا كشفَ المحجوب عن ماهية الوجود والكون والإنسان؟**

تُوجَز الحقيقة التي يُبسطها الكتاب بأنها "وعي الكون بنفسه"، وبأن الحياة والعقل شيء واحد، ولكن باختلاف كثافة الوضوح. وبأن الإنسان هو عقل الكون، والإنسان كعقل يعي ذاته أولاً، أي الإنسان، ثم يعي جرمه الذي تضمنه، أي الكون. وبأن الكون حُرّ بفاعليته الفيزيائية والحياتية، لكنه مقيّد بالوعي، لأن الجوع يرتقي من الحاجة إلى الطعام، إلى الجنس، إلى المعرفة.

ويبين الكتاب أن حاجة الكون إلى شيءٍ خارجه، تتبدّى بشكل لا يُستغنى عنه حين وصول نموه الصيروري للكينونة. هنا تغدو المعرفة ناقصة، وذات ضرورة ملحّة لا تُقهر. إن معرفة العقل الخالص؛ اللّه، هي ثمرة هذا النمو الكينوني، وإن الخلود يختصر مشكلة الحياة والعقل، وسيخلد الكون إلى حقيقته المطلقة مع بلوغه التام، وإن الكون مضاف للعقل الخالص، كإضافة الآلات لعقل الكون؛ الإنسان. وبخَلق الكون، يتعرّف العقل الخالص على حقيقته، وبإبداع الآلة يتعرف عقل الكون على حقيقته.

■ **أعَدْتَ طبع "الحقيقة" للمرة الثانية أواخر الثمانينيات من القرن الماضي، وهناك تفكيرٌ بطبعة ثالثة. هل يعني هذا أن الكتاب "مستقبليٌّ" بمعنى ما، لذلك ما يزال يحافظ على قيمته المعرفية رغم التكنولوجيا وثورة المعلومات، ورغم التغيّرات الكبيرة التي طرأت على العالم في العقود الثلاثة الأخيرة؟**

إن الرؤية التي جمعها هذا الكتاب تلتصق بالمنحى الفكري الذي تطرحه المشاكل أو المسائل الفلسفية والعلمية من بعد علاقة الإنسان بالتطور التكنولوجي، وبحيث يغدو هذا التطور جزءاً حميماً من طبيعة الإنسان، ليس كما كانت الصناعة والآلات من قبل، مجرد امتداد للحواس البشرية، وإنما هي جزء أصيل من طبيعة الإنسان، من حيث أنها طبيعة حرة.. طبيعة من أشكال الحياة، أكثر حرية من أنماط الكائنات الحية الأخرى التي تتفاعل مع بيئاتها وفق قانون الغريزة وبحتمية مكررة لا تفتح "شقّاً" للحرية.

لقد أصبح التطور التكنولوجي جزءاً من فاعلية الفكر، بمقدار ما يؤثر الإنسان فيه، يؤثر هو في الإنسان، ولا أعني بذلك المقولة المعروفة بتطور الدماغ وأعضاء الإنسان بتطور الآلة، والعكس بالعكس فقط، وإنما أصبح العقلُ "الإلكتروني" والآلاتُ التقنية التي تضاهي نظام

الحياة الفسيولوجي، عبارة عن جزء من الطبيعة البشرية تشق دروب المعرفة، ولا تعرف أيهما يقود الآخر، ولكنهما اتّحدا في مصير واحد، إلى حدّ أن بعض العلماء يتخوّف أن يغدو الإنسان عبداً للآلة، بمعنى أن يصبح مُقاداً لا قائداً، وأنا لا أتفق مع هذا القول، لأن هذا النمط من العلاقة المتلاحمة المتوحدة يفتقد إلى الخصيصة الرئيسية للإنسان، وهي الشعور بالجمال والرغبة العميقة بالسعادة، تلك التي لا تفارق تأمله الروحي بمعزل عن مقدار بسّط نفوذه على بيئته في الأرض وفي آماد الكون.

■ يحار المرء وهو يستعرض نتاجاتك المطبوعة، في أيّ موضع يضعك، وأين يصنّفك.. فأنت كاتب متعدد الانشغالات والاشتغالات، لا تتوانى أن تكتب قصة أدبية في الوقت الذي تكون منهمكاً فيه بكتابة مقالة عن الحلم، أو تناول الموت في خاطرة عميقة، أو إنجاز دراسة حول لغز الحياة والوجود مثلاً، أو التوقف عند محطة في تاريخ الفكر البشري، متأملاً فيها، بصوفية الراغب في المعرفة، والمعرفة فقط. كيف تنجح، والحالة هذه، في الخوض في سائر صنوف المعرفة.. ومن أين اكتسبتَ هذه الشمولية التي لا تفارق عملاً من أعمالك؟

لا أعتقد أنني جابهت حيرة أو ارتباكاً في هذا الشأن، لأنني نتاج عملية دائبة متصلة من محاولات التثقيف الذاتي، وقد ابتدأ ذلك منذ سن مبكرة، إذ تعلمت القراءة وأنا ابن ست سنوات، وكنت أشارك والدي في قراءة القصص الشعبية على مسامع العائلة معظم الليالي، وكان هذا يثير الخيال، ويوحّد أفق الطفولة الذي قد نخسره من بعد، حينما لا يتصل بحرارة السؤال، وأعني بالسؤال هنا دهشة الطفولة.

لهذا كانت تبدو لي صنوفُ المعرفة عبارة عن رموز وخيال وأحداث يتلاحم فيها الواقع بالحلم. ومنذ انبثق السؤال الذي قد يتقدم أو يتأخر لدى كل فرد منا، والمتمثّل في "من أنا؟"، ذلك الشعور الحارّ بوجود الذات، ارتبط الجوابُ بسلسلة لا تنقطع من مجالات الإجابة التي نجدها هنا وهناك في الدين والفكر والفلسفة والعلوم والفنون؛ أي على أصعدة المعرفة قاطبة.

لذا كانت مطالعاتي منجذبة لما يستحرّ في وجداني من شعور جيّاش لاكتشاف الجواب، وكانت الأجوبة تترامى في كل مجالات المعرفة، ولهذا كنت أنهل منها كنوع من الاستجابة للجوع الذي أشعره تجاه إيجاد أجوبة عن الأسئلة التي تتنامى في داخلي.

وعليه، اتصلتْ حدودُ الأدب والفكر والفن لديّ، وفق منهج خارج أُطُر التدريس، وكانت كتاباتي صدى لمحاولة تثقيف الذات. وما كنت أقف عند جانب دون آخر، حتى إنني، وربما إلى الآن، ما أزال كذلك، لا أفهم التمييز بين وحدة المعرفة، إلا على أساس إدراكٍ من بعد، حين الوصول إلى النضج بالدور الخاص لكل منحى، على أن لا ينتهي ذلك ببتره عن أصول وحدة المعرفة.

وأشير هنا إلى أنه من الصعب أن يلمّ أي شخص بأمداء المعرفة، بعدما بلغت ما بلغته من زخم وتطور مذهلَين. لقد انتهى عصر الموسوعيين، وما قد أجده في نفسي هو محاولة لصدى من كان من الموسوعيين في ما سبق.

■ على غير ما نجده في النتاجات الأدبية الشائعة من كتابة عن الحب، العاطفة الإنسانية المتّقدة، وحوله أيضاً، كتبتَ أنت، بل وخصصتَ بحوثاً ومقالات وكتباً لموضوعة الحب، وأشير هنا بالتحديد إلى "مشكلة الحب.. العناء الإنساني دون جدوى"، و"ثلاثة نقوش محجوبة" الذي كشف، عبر أوراق ورسائل مبعثرة، أيّ سطوة للحب في داخلك، وأيّ اشتباك له مع المعرفة.. ما الذي يعنيه لك الحب، وأنت ما تزال عاشقاً، بالمفهوم المطلَق، وتحب أن تُدعى كذلك؟

الحب لا يُفْهَم مهما حاولنا فهمه، لكنه يملأ الخيال، ويشتد شعور الإنسان به. وأعتقد أن تكويني منذ الطفولة اندمج بحلم أتمنى أن أحققه، أحلّق في هذا الحلم بجناحَيّ المعرفة والحب، فهو توقٌ بالدرجة الأولى والأخيرة.

إخضاعُ مفهوم الحب إلى منطق يخالف منطق الحب، كما بعد ذلك، يُحَدَّد في إطار معرفي، لكن لا بأس أن أعترف (وفي الوقت نفسه أكون في ذلك أحفر معرفياً، إن جاز التعبير) بحالة تكوينه. فالقصص الشعبية التي قد أثقل عليك بإيرادها تالياً، هي إحدى المرجعيات التي بقيتُ أراجعها كل عام على مدى عشرة أعوام (من السادسة حتى السادسة عشرة من عمري)، وهي كما تسعفني الذاكرة الآن: ألف ليلة وليلة، حمزة البهلوان، فيروز شاه، عنترة بن شداد، سيرة بني هلال، الزير أبو ليلى المهلهل، علي الزيبق، سيف بن ذي يزن.. إلخ.

وتكشف هذه المرجعيات عن عالم يندمج فيه الحب مع كشف الغرائب وإيجاد حل للعُقَد التي تحبكها هذه القصص، مما جعل مسألَتي المعرفة والحب معاً لا ينفصمان كلما حلمت بهذا

الحلم (المشار إليه سابقاً)، وبالتالي ثمة مسافة كبيرة أن يغدو الحلمُ له اتصالٌ بالواقع لغاية ما يتصل بالحلم الأساس على الأقل.

كان يتضخّم الوهمُ في ثنايا هذا الحلم، ويتنامى نسيجه الفكري أكثر من الواقعي، ولهذا فقد كنتُ أعتقد أنه سيبقى ضالّة لا أساس لها في الواقع، لكنه قد يبرق زمناً وينطفئ، ويبقى بذلك مشهداً جميلاً، وذكرى طيبةً أخشى كثيراً أن يمرّغها الوحلُ والتراب.

ثم إن طبيعة ظروفي أيضاً في تجربتي بالحياة، جعلتني لا أحاول أن يتوازى عشقي الأشد للمعرفة، مع حدث الحب بتحويله إلى تجربة واقعية ضمن مؤسسة، ذلك لأن الحب مرض لا يتعافى صاحبه إلا إذا كان عامّاً، فإن غدا مختصاً بفرد بعينه فإنه (أي الحب) يموت، وفي الغالب ينقلب إلى ضدّه، ولا يجعل الأمور تتوازن بعد ذلك إلا إذا كانت نظرة الشخص أبعد من أهدافه الذاتية، وسعادته الفردية.

إن الحب يبدو كما لو أنه وظيفة تخدعنا بها الغرائز لتمضي الحياة وتتناسل في أجيال جديدة. ذلك يتعلّق بعقدة المُلْكيّة، وأقصد بـ"المُلْكيّة" هنا، بالإضافة إلى معناها الشائع، أن يغدو المحبّان كلٌّ منهما بالآخر يُغني عن الدنيا. إن هذه استحالة تتصل بالحلم، ولا أساس لها في الواقع العياني، لأن طبيعة الإنسان ذاته، وفي شتى مجالات حيويته، لا تكاد تُدرك أين ينتهي، وأين يبدأ الآخر به.

■ لا تفتأ تضمّن أحاديثكَ وحواراتك مع الآخرين ممن هم في محيطك، عبارات تحيل إلى "الشقاء الإنساني".. وربما تدفعُني في هذا السياق مجموعةُ مبرراتٍ، أيٌّ منها مقنع على أيّة حال، لوضعكَ في مصافّ "الأشقياء" إنسانياً.. فكيف تفهم "الشقاء"؟

العقلُ نظيرٌ أكثر تعقيداً للغريزة، موضعُهُ يظل موضع الغريزة نفسه من حيث وظيفته في عملية حفظ البقاء، لكنه يطلق رؤية ذات أبعاد مختلفة (مختلفة لا غير) عن البعد الغريزي الأصمّ. وفي أساس هذه الرؤية، تكمن غبطة الجمال: في الطعام، في الجنس، في الإدراك.. ثمة ليس الجوع حسْب في هذه المجالات دوائر العيش، وإنما الرغبة الأصيلة في التمتع بالجمال، وإذ ذاك الامتلاء بالشعور بالسعادة.

وعلى هذا، فإن بروز القيم الأخلاقية، والظاهرة الإبداعية، والمعاناة، والمعنى، هي عملية تذويب الظاهرة الإنسانية بمجملها في الفرد، والعكس بالعكس. وذلك خلاف الوضع المعَمَّم

لظواهر الكائنات الحية الأخرى التي تقتصر على تذويب ظاهرتها الكلية في الفرد على نحوٍ مغلَق، يتوالى ظهوره وفق ردّ الفعل الآني والمباشر للإشباع في الغذاء والجنس، والتواؤم مع البيئة الذي معناه "الإدراك الخالي من المعرفة".

التاريخ البشري سيرتُنا الاغترابية للفرد. حتى النوع شمولياً، الواحد منا يُحبّ أو يحيا في الكل، والكل يكمن في الواحد، بفارق الوعي والإدراك لهذه المسألة. وليس ثمة حسبان في حركة التاريخ لمن لا يتمثلون قوانينه في الحرية. تلك الطبيعة الأساس للظاهرة البشرية عبر السيطرة على الضرورات الراهنة والمستجدّة.

الإنسان في جوهره مغامرة (مغامرة وليس مقامرة)، أي أنه لا يراهن على كسبٍ أو خسارة، فكما يُولَد الإنسان عارياً ووحيداً، يموت كذلك على هذه الحال. إن مقايسته بين هذين المصيرين المجهولين، ما قبل الولادة وما بعد الموت، هي مواضعة محجوزة بين قوسين، مقاييس لا يحفل بها الوجود برمته، لكنها تتعلّق بمحاولة تنظيم وضع الكائن الإنسان (الفرد والمجتمع والشعب والأمة) في محيطه الامتلاكي. المُلْكِيّة تصوّر غارق في الأنانية لجشع الشخص وتفتت البنية المجتمعية.

حتى إن الصدفة (على هذا) ركن أساسي في مسيرتنا البشرية الخاصة والعامة، وهي في هذا الجانب تتماهى مع قانون الحتمية من حيث مفارقة الأسباب والنتائج، كلُّ آنٍ، بدرجة ابتعاد الفرد عن ذاته نفسياً (وعياً ودون وعي)، وابتعاد الأفراد بعضهم عن بعض على المنوال نفسه، وابتعاد الجميع عن جموعهم. الإنسانُ بما يستقر في شخصه، لا بما يتواضع عليه بأسس قوانينه، فما هذه القوانين إلا اتفاقٌ يخضع لشرط لعبة قابلة للغشّ والخداع، لكننا لا نملك سواها إلى حينٍ من الزمن لا ندري كم يطول، حتى تمتلك البشرية مرآتها وفق منظورها الذي يتجاوز قصورها الكلي في كل شخص.

الحضارات تسعى برأيي، وفق هذا المنظور، وفق محاولة دائبة تستردّ عبرَها مثالَها خارج الإنسان ليتجسّد داخلنا. فالضوءُ عبر الإنسان، وفي هذا الطوفان الملحمي يلوح مصيرُ فرد واحد يملك هذه الروح دراما نبيلةً، ومصائرُ مجتمعات بأسرها في صدامها الكلي، محضَ إحصائية.

■ وما دور الكاتب والمثقف إزاء ذلك.. هل بإمكانه التخفيض من منسوب الشقاء الإنساني، وهو الذي يعيه، ويعرف مظاهره، أكثر من سواه؟

يجب أن نميّز بين حالات الشقاء التي نواجهها في هذه الحياة. إنها في غالبيتها الأعمّ عذابات مزيفة، بمعنى -وعلى ضوء ما ذكرت- أن غير الصادق مع نفسه لا يمكن أن يكون صادقاً مع سواه، وبالتالي، ستعُجُّ المشاكل التي تبعث البؤس والشقاء خارج أفق البحث عن السعادة التي يمكننا أن نلخّصها في القول "اعرف نفسك".

إن احترام النفس الذي لا يخرج عن حدود فهم النفس يؤدي إلى احترام (الغير)، وهكذا تكون هناك دائرة متصلة من الصراع الذي يقف فيه كل فرد في موقعه الصحيح إزاء الآخر والآخرين، والكتل البشرية بعضها إزاء بعض.

لكن تزييف الوعي، من حيث أنه بمقدار أن الإنسان ظاهرةٌ كونية هو خروجٌ عن الطبيعة أيضاً (وتجد الطبيعةُ نفسُها الكونَ من خلاله)، هذا التزييف ينطلي على الذات، فتغدو الأمور طحناً في الهواء.. يزداد الإنسان بؤساً، ويكون دور الكاتب هنا مكمّلاً لما ذكرتُ عن الإنسان كظاهرة كونية، لأن الكاتب كظاهرة إنسانية يقوم بدور الإنسان تجاه الكون من حيث دوره ككاتب تجاه الإنسان.

ولهذا فإن الحركة العامة تبدو بطيئة ومترددة وقابلة للتقدم والتأخر بالنظر إلى دور الكاتب "الأصيل" مضطرد النمو ذي الرؤية الواسعة. وهو على هذا يحتمل محاسبته لنفسه، ولا يمكن أن تُحال هذه المحاسبة إلى سواه، لأن مصدر السعادة لديه متصلٌ به دوره كاملاً. إن مصدر سعادته هو الإبداع والاكتشاف وعمق الإدراك. إن ما تيسّر من سعة العيش مردودٌ إلى وعي مجتمع الكاتب تجاهه.

■ **إذن تريد القول إنك تؤمن بدور الكاتب كظاهرة إنسانية؟**

يجب أن نثمّن الحالة الإبداعية، في مجالات العلوم والفكر والأدب والفن. مجتمعاتنا العربية أحوج ما تكون إلى رعاية هذه القيمة. تلك هي القيمة الأساسية على الصعيدين التنموي والحيوي، فبذلك نحرر طاقاتنا من التشتت والضياع، ويغدو لعملنا نسقٌ وبنية يتمتعان بالصحة والأمل. نُراكم على هذا جهودنا في كيفية اكتشاف أنفسنا والعالم بآنٍ واحد، على أن يتم هذا التوجه بمراجعة نقدية معمّقة وشاملة لتراثنا الحضاري على الأصعدة آنفة الذكر جميعها، وما يستجيب لتحدّينا اليوم بعملية التطور من معطيات الحضارة العالمية القائمة.

التطور لا يتم في عملية انقلابية، بل في عملية بناء واعية ودائبة نرعاها بالصبر والتضحية لنعبر مأزقنا دون اضطراب.

■ **ما التعبير الذي يلحّ عليك الآن، ونحن نتحاور، وتجد أنك ترغب في الحديث عنه؟**

الحياة.

■ **لماذا اخترتَها، وما الذي تريد قوله مما يتّصل بـ"الحياة"؟**

اخترتُها، لأن في خضمّها أشكال الحياة الإنسانية والكونية كافة، معرفياً وشعوراً وحسّاً، حتى كأنها تتراكم في هذه الكلمة.

الفكر حياة. الحب حياة. الموت حياة. أنت في الحياة تجمع أعمق معاني الوجود الذي لا يُزَايلك بشدة حضوره وهشاشة تكوينه في حضورك، وصلتك المفترَضة عبر الوعي والحب، وإنه مستمر من قبلك ومن بعدك، وفي النهاية حتى الحلم العصيّ على الإدراك منذ الأزل حتى الأجل. ماذا هناك قبل نشوء الكون وماذا من بعده؟

إنَّ كلَّ هذا أنتَ مبثوثٌ به، كرصيدٍ ليس هناك من يتداوله إلا من اتّصل بمعاني الغربة القطعية التي توحّدك بكلّ الآخرين، وبشتى أشكال الحياة المادية والروحية.

■ **ما دمنا نتحدث عن الحياة، لا بد أن نتوقف، وربما قليلاً، عند "الموت".. لقد واجَهتَه كثيراً، وربما كان على الدوام صنوَ مشروعك الحياتي.. وهو يحتلّ حيزاً لا بأس به في كتاباتك، الأدبية والفكرية والفلسفية على حدّ سواء..**

الموتُ.. إنه رفيقي العزيز الذي مذ أن تكتشفه في داخلك تشعرُ بشوق إلى أن تلتقيه، لكنه موعد مع حبيب غالٍ لا تصله إلا وأنت في تمام الشوق والنضج، وقد غدا كل شيء سواه خلفك، ليس فقط مفارقة، وإنما أيضاً حاجة تستغني بها عن كل شيء.

وليس كل واحد منا مؤهلاً لتكوين علاقة حيّة مع الموت. لقد ابتسرت المجتمعات البشرية هذا المفهوم بأنه برزخ الوجود الآخر، واتكأت على مفاهيم مقايضته بتبادل العلاقة معه، حين الأوان لا يمسّ شغافَ القلب ولا يمتدّ حقاً لبؤرة الموت التي تحيط بكل الحياة. وعلى كل حال فإن اكتشاف الموت في حياتنا الفردية يظل معلّقاً ودون مواجهة (ويعني موت الآخرين لا غير)، وكان الموت في بداية التاريخ البشري المحفزَ الأساسي للسير نحو معنى من معاني الخلود، ومعالجة الظروف الواقعية الآنية، فكان مكروهاً ولا معنى إنسانياً له.

إن من المعاني المحايدة الكبيرة لمفهوم الموت، غير ما كشفته العلوم، أنه صنو الحياة، يتبدّى مع بدئها في الجنين، ويسعى الفرد إلى تدمير ذاته تسرّعاً إلى الوصول إلى الموت، ليس فقط بمعناه لدى فرويد، وإنما بالمعنى العلمي الطبي الجديد.

إن الموت هدف أساسي يكمن في النسيج الحي، وعليه فإن منع الدمار أو تأجيله هي العملية غير الطبيعية، أي أن الحياة ظاهرة مؤقتة، وكذلك في الفكر (الفلسفة بالتحديد)، فثمة مارتن هايدجر، أعظم موسوعي فكري، لخص ظاهرة الإنسانية بأنها "تعي ما يحمله الوجود من السير نحو الموت".

إن الموت نضجٌ لمعنى الراحة. فالاستسلام، أو بالأصحّ التوافقُ مع شروط الحياة الفسيولوجية، هو نوع من أنواع الموت المؤقت، وبذلك فهو منتهى الحكمة. ويكون الموتُ دون حكمة جريمةً يقترفها الإنسان ضد نفسه أو ضد سواه.

هكذا نجد أن الموت هو القانون المطلق في جميع الحالات الحكيمة أو غير الحكيمة "الشاذة". فالموت اكتمالٌ لوجود ممَزَّق، ويظل حلماً آخر خارج إطار الحلم بما يحتمله من كوابيس أو رؤى أخرى.

■ لا يمكن تخيل حوار مع فايز محمود، دون التطرق إلى الراحل تيسير سبول، فقد كان صديقك، وكنتَ أحد المقرّبين إليه قبل انتحاره، بل إن الحديث كان يجري عن مشروع "انتحار" مشتَرَك بينكما، استفردَ فيه ونفّذه وحده.. هل يزعجكَ الحديث عمّا أقدم عليه سبول، قبل أكثر من ثلاثة عقود؟

لن أجعل حبي الكبير لتيسير يغلب عليّ في تفسير ما حاق به، على يده بالذات. لكنني أزعم أنه كان متسرعاً في إنجازاته الشخصية على صعيد الإبداع، أو في حركة النهضة العربية سياسياً. كان يود أن يعيش عمره، وقد وصل إلى هذا النجاح، فصُدم بمحاولاته الكتابية التي أنجزها بالرواية (الجسر)، والبحث (القومية العربية)، وأعتقد أنه كان يجب أن لا يكون حكَماً نهائياً على هذين المنجَزَين، وأن ينتظر أيضاً، وأن يستمر لاحقاً بالتعبير الكفؤ عما يعتمل في داخله، كما أنه كان متسرعاً جداً في فهم نتائج حرب حزيران ١٩٦٧، ولم ينظر إلى الجانب الإيجابي منها. وأعتقد أن هذا يتطابق مع ما لمسته منه، لأنه بمقدار ما هو إنسان متواضع، فإنه لا يستطيع أن يستمر في الحياة دون دور مميز له في هذين المجالين.

■رغم ترددي، سأسألك عن محاولات انتحارك التي لم تنقطع.. هل يكون "الانتحار" هو الحل لما تواجهه في الحياة؟

الذي يرغب في كمال الحياة، يسعى لأن تكون حياته خالية من الشوائب والضعف. وفي ما يتعلّق بي، فإني أعتقد (وراضٍ عن نفسي في ذلك) أنني استطعت أن أكون أكبر من ظروفي في جوانب حيوية التثقيف المستمرة، والتسامح مع سيئي الفهم على الصعيدَين المعرفي والمعيشي.

أما في ما يتعلق بالتوازن مع مقتضيات التوازن اليومي، فقد تماهى مفهومُ المغامرة في الوجود والمعرفة مع مساحات الواقع المضطربة التي لا تحتمل مثل هذه المغامرة. وليس ثمة توازن بينهما إلا بمقدار الفهم والحب المتبادَلين بيني وبين الآخرين رسمياً، وجماهيرياً (إن جاز التعبير)، لأن تجربة حياتي في نموها لا تحتمل سياقاً آخر، حتى لا تكون كما كانت هي على هيئتها المتميزة في هذا الاختيار. فإنني أعاني على ضوء ذلك، اختزالاً كبيراً في ما أستطيع أن أهضمه وأتمثّله، وما أنتجه بالغَ ما بلغ، جراء خضوعي لمسائل تافهة تتعلّق بحفظ البقاء، وشروط العيش لا غير.

إن كبرياء الوعي لديّ يتسع، بينما يضيق انحطاط الواقع وما يصِمُني (كما أشعر بحقّ) في أحيان كثيرة من إهانة، لكني سأتشبث ما استطعت، بل للنهاية، ما بين هذين الاختيارين، بأن لا أخسر نفسي لأجل وضع بديل لواقع معاش.

وُلد بالمفرق، العام ١٩٤١. أصدر كتابه الأول "الحقيقة.. بحث في الوجود" العام ١٩٧١ (أعيد طبعه في العام ١٩٨٩)، ثم تلا ذلك إصدارات في القصة والفكر والفلسفة، هي، بحسب تسلسل تواريخ صدورها: "العبور من دون جدوى" (قصص، ١٩٧٣)، "الأبله" (قصة، ١٩٧٩)، "القبائل" (قصص، ١٩٨٠)، "مشكلة الحب.. العناء الإنساني دون جدوى" (طبعتان ١٩٨٢، ٢٠٠١)، "المفرق.. تاريخ صحراوي" (١٩٨٣)، "تيسير سبول.. العربي الغريب" (١٩٨٤)، "الحرية والضرورة.. في مجتمعات الإنسان والنمل" (١٩٨٥)، "أوراق فلسفية" (١٩٨٨)، "ثلاثة نقوش محجوبة – ١" (١٩٨٩)، "صدى المنى – نصوص المقال" (١٩٩٠)، "قابيل" (قصص، ١٩٩٠)، "آفاق في الفكر والعلوم" (١٩٩٤)، "نزف مكابر" (قصص، طبعتان ١٩٩٦، ٢٠٠٣)، "ثلاثة نقوش محجوبة – ٢" (١٩٩٧)، "الأردن.. آفاق وطنية وقومية" (١٩٩٨)، "شروق.. نصوص الخفاء" (٢٠٠٠)، "بلا قبيلة" (قصص، ٢٠٠٢).

تعاون في مقتَبَل حياته العملية مع مجموعة صحف عربية، وعمل أواخر الستينيات في قسم الإعلام بأمانة العاصمة، ثم موظفاً في وزارة الثقافة والإعلام، قبل أن يُنتَدَب لدار الإذاعة الأردنية من وزارة الثقافة (حتى العام ١٩٧٤)، ثم عمل معلقاً سياسياً بإذاعة منظمة التحرير الفلسطينية "العاصفة" في بيروت والقاهرة والجزائر، بين عامَي ١٩٧٤ و١٩٧٦. كما عمل مديراً لتحرير مجلة "أفكار" بين عامَي ١٩٨٨ و ١٩٩٠، ومستشاراً لوزير الثقافة، ورئيساً لتحرير مجلة "صوت الجيل".

نال جائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي من رابطة الكتاب الأردنيين (١٩٩٤)، وميدالية الحسين للتفوق من الفئة الأولى في مجال الآداب (٢٠٠٠).



ليلى الأطرش:

مجابهة الرقابة تكون بالمعرفة

■ في إحدى شهاداتك، تتبنّين مقولة لوكاش: "الروائي إنسان يحسن السؤال ولا يعثر على الإجابة"، وترين أنك تندرجين في ما تكتبين في هذا السياق. الإجابات منوطة بمن إذن، فيما الأسئلة تتناسل دون انقطاع في نصّك الروائي؟

قلت: إنني بنيت بعض رواياتي على أسئلة ملحّة وطاغية، كانت أساساً لبناء الشخصيات كما الأحداث، لكن تناميها وتقاطعها وتفاعلها في النهاية أجاب عن تساؤلاتي.

مثلاً، بدأت التفكير في رواية "وتشرق غرباً" أثناء فترة ركود سياسي عربي بعد زيارة السادات للقدس، والانقسام العربي حولها، ثم إخراج مصر من دورها القيادي. تملكتني مجموعة من الأسئلة: ما الذي يجعل الفرد العادي يقاوم؟ وهل سيطول الركود؟ أم إنه ضد حركة البشر والتاريخ؟ وإن قاوم الفلسطيني، فبماذا؟!

وقد عبّرت شخصيات الرواية عن حركة التغيير القادم من خلال قصة حب. "هند النجار" شابة، عادية همُّها العلم والحب والزواج، تعاني من التمييز مع أخيها في فرصة تعليمها، وتحب شاباً من غير دينها ولا تجرؤ على المواجهة في علاقة كهذه، فهي تعيش في مجتمع محافظ مغلق. تقوم بعملية انتحارية في نهاية الرواية فتفشل، وتُعتقل، ثم يُطلق سراحها في عملية تبادل أسرى. ولم يأتِ التحول في شخصية هند نتيجة تنظير سياسي، بل لتنامي الرفض والقهر حتى الانفجار من ممارسات الاحتلال اليومية. فبدأ الناس بمقاومة الجنود والدبابات بالحجارة، لأن الناس لا يملكون غيرها، وهو ما تم في الانتفاضة الأولى. فرأى النقاد أن الرواية بشّرت بالانتفاضة الأولى قبل وقوعها.

أما رواية "امرأة للفصول الخمسة"، فهي عن التحولات النفسية والفكرية والاقتصادية للمهاجرين إلى بلاد النفط، بعد ظهور البترول في الخمسينيات والستينيات، ومعظمهم حقق ثراء فاحشاً بعد فقر.. فكان السؤال: ماذا يتبقّى من فكر ومبادئ الرجل والمرأة حين تهبط

عليهما الثروة الهائلة؟ مَن كان يسعى وراءها أصلاً كإحسان الناطور، أو من آمن بأفكار ومبادئ ثورية مثل شقيقه جلال الناطور، ووجد نفسه أمام إغوائها صدفة؟ ومن يصمد في إغراء الثروة؟ وما نوع التغيير في الأدوار بين الرجل والمرأة إذا تحقق تكافؤ مادي بينهما؟ هذه الرواية كعمل منجز أجابت عن الأسئلة من خلال تنامي شخصياتها.
نادية حققت ذاتها بالتحرر الاقتصادي، لكنها أصيبت بخيبة وصدمة حين كشفت زيف جلال، فقد سقط في امتحان الثروة، وصار تاجر سلاح بعد أن كان مناضلاً ثورياً. أما إحسان الناطور، زوجها، فاستغل المال في الجنس والتجارة وعقّد صفقات من وراء ظهر "طويل العمر"، الذي انتقم منه بدوره بنظام الكفيل المتبع في دول الخليج.

■ تبدين مسكونة بهاجس المرأة العربية وهمومها، وترين أن مشكلتها مع ذاتها كما هي مع الثقافة الذكورية. إذن، كيف الخلاص؟

بدايةً.. الحقوق لا تعطى بل تؤخذ، الحق ليس منحة أو هبة من أحد ولا يجوز التعامل معه أو قبوله بهذه الرؤية.
أما أن المرأة هاجسي فهذا صحيح، لكنني لا أتعامل مع قضاياها بمعزل عن السياق الاجتماعي والمتغير الفكري والسياسي والاقتصادي، وأثره في حياتها. لكنني حرصت دائماً على إيجاد منابر أخرى، إعلامية أو صحفية، لطرح آرائي وتفاعلي المباشر مع قضاياها. فأنا لم أكتب رواية بأيديولوجيا مسبَّقة عن أي موضوع، خصوصاً المرأة. لكن تنامي الشخصية النسائية في البناء الروائي وبأدواته الفنية، قد يؤكد أو ينفي بعض المقولات حولها، بعيداً عن المباشرة ورؤيتي الشخصية.
مثلاً، "نادية الفقيه" في رواية "امرأة للفصول الخمسة"، حين امتلكت وعيها بذاتها والمال، نجحت في تغيير وضعها، ووقفت ندّاً لزوجها، وحين كشفت فساده وأخيه الثوري، وخيانته لها، أعلنت من على الدرج أنها تملك القرار، وأنها سترت فضيحة العائلة بمالها، وتركْتُ النهاية مفتوحة لتفسير القارئ: هل تتركه نادية وتخرج، أم تبقى مع الأولاد؟ وهذه واحدة من أهم إشكاليات المرأة العربية؛ التحدي الاجتماعي ورؤيته للمطلّقة، والإحساس بالواجب تجاه الأبناء حدّ التضحية بالكرامة أحياناً.
المرأة حاضرة في جميع رواياتي، تماماً كما الرجل، لكن النقد يبحث عن النساء في ما تكتبه المرأة، ليطل على خصوصية النساء بعيون شاهدة منهن.

تناولت المرأة العادية والفقيرة في "وتشرق غرباً"، ثم الفقيرة التي تهبط عليها الثروة في بلاد النفط في "امرأة للفصول الخمسة"، ثم العاملة البسيطة وأختها البرجوازية المتعلمة في "ليلتان وظل امرأة"، ونظرة كل منهما تجاه حقّها الشخصي والعائلي. ثم سطعت النساء في مذكراتي الشخصية "نساء على المفارق" ومن جميع المستويات والقارات، حيت تشابهت المشكلة الخاصة لتصير كونية عامة.

■ **اتُّهمت في بداياتك بدعوتك إلى الانطلاق وتقليد الغربيات والسعي وراء الشهرة بأي ثمن، وعانيت من نظرة اجتماعية ترى أن شهرة المرأة ليست لنجاحاتها فقط. هل تقصدين أن الأنوثة لعنة؟ وكيف واجهت كل ذلك؟**

ليس المهم كيف يراك الناس، المهم كيف ترى نفسك؟ لأنك حين تعيها وتؤمن بها جيداً تجبرهم في النهاية على رؤية حقيقتها. هذه هي فلسفتي في الحياة.

لقد بدأت الكتابة مبكرة جداً، وكنت ما أزال طالبة في الإعدادية. نشروا قصتي الأولى في صحيفة، وحين رأيت اسمي مطبوعاً لم أصدّق، وبدأت أدور بالصحيفة حول نفسي، وظننت أن العالم كله يعرفني.

ثم توالى نشر القصص والمقالات، وأبرزوا اسمي بشكل لافت لأنني فتاة، ودون أن يعرفوا أنني صغيرة. المهم أنني ومنذ ذلك اليوم آمنت بأنني كاتبة، في حين نظر الآخرون لمراهقة تتجاوز دورها الاجتماعي والفكري في مجتمع مغلق بكثير من الشك والريبة، خصوصاً بعد أن تواصل الهجوم عليّ من فكر متعصب، اتهمني بأنني أعاني من الكبت، والتّزمُّت العائلي، ولهذا أدعو للانطلاق وتقليد الغربيات نتيجة عقدي الذاتية.. ولأنني نجحت بسرعة، شكك بعض الكتّاب الرجال المنافسين بقدرتي وموهبتي وحدهما على تحقيق هذه الشهرة الواسعة، خصوصاً أنني بدأت ألقي الحجارة في المياه الراكدة، سواء في المقالات أو التحقيقات الصحفية. وحين تتجرأ صبيّة على القناعات الاجتماعية، لا بد أن تتعرض لمثل هذا. وهذا الموقف –بصورة أو أخرى– تعرضتْ له معظم الكاتبات إن لم يكن كلهن. الكاتبة متهمة ويشكَّك في قدراتها إلى أن يثبت العكس. وإلى يومنا هذا، حين تحقق كاتبةٌ إنجازاً أدبياً لافتاً يقولون إن رجلاً كتب لها!

ما جعلني أتجاوز هذا، هو إيماني الشديد بنفسي وبموهبتي، أنني خُلقت كاتبة ولا شيء آخر، وكان دعم والدي حاضراً دائماً، فيشد أزري حين أضعف أمام تهديد، أو أُصاب بالاكتئاب،

فكان العون الأكبر لي. ثقته بي وإيمانه بقدراتي جعلاني أخوض مجالات عدة دون هيبة، وأصمد. ثم كان وعي زوجي وفكره التنويري سنداً لطموحي.

لقد تغير شكل الكلام عندي، تنقلتُ بين المقروء والمسموع والمرئي، لكن الرواية ظلت هاجسي، حتى تفرغت لها.

ومن الإنصاف الاعتراف بأن الفكر النقدي والاجتماعي تغيَّرَ كثيراً. لم يعد النص يُسْقَط على صاحبته. على النقيض، اليوم نشهد احتفاء كبيراً بمنجز الكاتبات وتسليط الضوء عليه وتشجيع الطلبة على دراسته، من الأساتذة والنقاد والمؤسسات الثقافية.. لقد كُرِّمْت في فلسطين، في رام الله وبيت لحم وبيت ساحور، ومن جامعات أردنية عديدة، وقبلها في تونس والجزائر والمغرب ولبنان وجامعات أميركية وفرنسية، وقُدمت عن أعمالي عشرات الرسائل الجامعية، بعضها بلغات عالمية، وتُرجمت قصصي ومقالاتي إلى لغات كثيرة.

هذا الاهتمام بمنجز الكاتبات العربيات يعكس تغييراً إيجابياً وفكراً مستنيراً من الأكاديمي والناقد الذي يؤمن بإبداع المرأة الكاتبة.

■ **تعتقدين أن الموقف من تجنيس لغة الأنثى وكتابتها ينطلق من نظرة الثقافة العربية إلى المرأة ودورها. ألم يحن الأوان للانفلات من نظرة كهذه، تنظر إلى ما تكتبه المرأة من زاوية الشبهة والاتهام؟**

لا أحب حروب الثنائيات، وعلينا أن نتجاوزها، فهموم المرأة العربية ومشاكلها تحتاج توحيد الجهود من الفكر التنويري –رجالاً ونساء– لخوض معارك كبيرة، ليس في رأس أولوياتها مسألة اللغة وتجنيسها، رغم أهمية دراسات الجندر. أليس عليّ ضمانُ أن تقرأ النساء ما ندافع به عنهن أولاً؟ أن يَعِين حقوقَهن ويتمردن على من يغتصبها بالعنف والتجهيل؟

الأولويات في رأيي أن نضمن الحقوق لمجموع النساء، أن نجابه الفقرَ والأمية الحرفية والمعرفية، أن لا يمارَس عليهن العنف أو التمييز بالجنسوية، أن لا تُحرم فتاة من حقها في العلم واختيار الزوج وفرص العمل.

انتشرت دراسات الجندر في الغرب لأن المرأة هناك مؤمَّنة في كل شيء؛ التعليم والعلاج والضمان الاجتماعي، ولا يقف في وجه حقها أحد إن أرادته وملكت الشجاعة والبصيرة، ولها حريتها التامة في اختيار حياتها الخاصة كما العامة.

حين دار نقاش بيني والطلبة الأميركيين في جامعات مختلفة، وآخرين يزورون مركز اللغات في الجامعة الأردنية، أو طلبة التبادل الثقافي، أوضحت لهم أن مطالبة الغرب بتحرير المرأة العربية، انعكست سلباً على منجز النساء العربيات، فقد ربط الفكر المتعصب والسلفي دعوات تحرير المرأة بالتغريب، وحصر الدعوة إلى تحرير المرأة بالتحرر الجنسي فقط، فازداد التعصب في مسائل النساء، وربط تحررها بالهوية العربية والإسلامية. بعدها بدا واضحاً التناقض بين نساء النخب اللواتي تزين بهن الحكومات واجهاتها، وبين الدعوات إلى النقاب في الجامعات، وتنادت نسوة متعلمات –للأسف– إلى قوامة الرجل المطلقة ودونية المرأة.

وسألت الطلبة: كيف يمكن أن أطالب بحرية المرأة بالتصرف بجسدها كما تشاء –وهذا حقها بالتأكيد– بينما أعرف أنها قد تُقتل في اليوم التالي في ما يسمى "جرائم الشرف"؟ أليس من المهم بداية أن أناضل من أجل تغيير القوانين حول هذا القتل؟ ومثله الفكر الاجتماعي حول حق المرأة ودورها؟ أن أجبر البنوك والمؤسسات الخاصة والعامة –مثلاً– على عدم رفض تعيين الفتيات لأنهن سيتزوجن ويحملن ويحصلن على إجازة أمومة؟

أنا أرى أن أولويات معركة تحرير المرأة تبدأ ليس من القمة، ولكن من السفح، مع أهمية الجهود في مجال الجندر.

■ كيف تنظرين إلى النقد الذي تناول تجربتك، وهل من أثرٍ له في النص الذي تكتبينه؟

أقرأ كل ما يكتبه النقاد عني وأشكرهم عليه، ففيه إضاءات مهمة للدارسين والطلبة، لكن لا يمكن عدّه ذا أثر في نصوصي، لأن الكاتب هو النص، والناقد هو الاستنباط. لم تسبق النظريات النقدية النصوص، بل بالعكس، أسَّسَت عليها.

مهمة النقد الأولى التعريف بالكاتب وإضاءة نصه. أما مهمة الكاتب فاستنباط أشكال إبداعية جديدة تُبنى عليها المدارس النقدية.

وأنا لا أفكر بالنقد أبداً حين أكتب الرواية، ويمكنني الادعاء أنني قرأت في معظم المدارس النقدية، لكن إن فكرت بالنقاد وأنا أكتب، فمعنى ذلك أنني أفصّل نصّي على مقاس أحكامهم ونظرياتهم! وهذا ليس من الإبداع في شيء.

ومع تقديري الكبير للنقاد، إلا أن بعض ما يُنشر في الصحف نقدٌ انطباعي سريع، وفيه

كثير من الشخصنة والشللية والمحاباة والترويج لصناعة نجم ما، أو كثير من التعميم، أو استعراض نظريات نقدية غربية وتطبيقها على النص. وبعض النقاد لا يتابع أو يعرف إلا الأسماء اللامعة أو الراسخة في الأدب، ولا يهتم بالتجارب الجديدة المميزة، وينشر دراسته نفسها بعد أن يغير مقدمتها فقط.

ظاهرة نقدية أخرى مؤسفة؛ أن كاتبات صنّف النقدُ منجزهن بـ"النسوية"، وقعن في شرك النقد، ففي حين نجد الرواية الأولى لأيٍّ منهن ناجحة فنياً ومتماسكة البناء، يشطحن إلى حشوها بالجنس في الأعمال التالية وعلى حساب فنيتها، لأن نقاداً هللوا لقدرتهن على وصف الجنس المكشوف، فبدأن بالمزايدة في ضخه على حساب البناء الروائي.

كسر تابو الجنس جرأة تُحسب لأي كاتبة، لكن دون إقحام أو إخلال بالبناء الروائي.

■ كتبتِ القصة القصيرة جنباً إلى جنب مع الرواية، لكن يبدو أن العالم الروائي يتسع لما تريدين قوله. فهل تعتقدين أن القصة أخفقت في ذلك مثلاً، وهل يمكن القول إن في هذا التوجُّه مفاضلةً من نوع ما؟

كتبت روايتي الأولى وأنا في الصف الثاني الثانوي، مع مجموعة من قصص قصيرة نُشرت لي، وحلمت يومها أن أتخرج في الثانوية وبيدي روايتي الأولى، فضاعَ حلمي بصدمة عاصفة حين قال الناشر إنني غير مشهورة ويجب أن أدفع مئة دينار لينشرها.

مزقني سؤال الشهرة، فقد اعتقدت أنني معروفة ما دامت الصحف قد نشرت قصصي، وإذاعة عمّان بثّت بعضها. إنه وهم الكتابة الأولى. وحين شجعني قريب لي وألَحّ أن أكتب للصحف، رفضت فكرة المقالات، ثم رضخت لإلحاحه.

بعدها تنقلت بين أنواع الكلام، المقروء والمسموع، ثم المرئي لفترة طويلة، لكنني في كل هذا أجد نفسي أكثر في الرواية. يسحرني تشييد بنائها وتشكل أشخاصها وتنامي أحداثها.. أما القصة القصيرة فهي لحظة مكثفة ساحرة قصيرة تومض ثم تختفي، وأنا أحب معايشة شخصياتي، أحياناً أرى ملابسهم وأشمّ عطرهم، وتبكيني دموعهم وأثور مع تمردهم، وكثيراً ما تسحرني شخصية أخلقها، فأحبها وأتعاطف معها.

في روايتي للتفرغ الإبداعي "رغبات ذاك الخريف"، سحرتني شخصية نوال.. فتاة متمردة، مشاكسة لا تستسلم، ومثلها علاقة الجدة بحفيدتها، وتألمت لضياع أحمد وحيرته ومحاولة

تغلبه على واقعه، وتعصبه الديني ثم صحوته.

هذه المتعة لا توفرها اللحظة المكثفة الواحدة في القصة القصيرة، بينما تزخر الرواية بمثل هذه اللحظات..

■ في روايتك "صهيل المسافات" ترصدين أزمة المثقف العربي وتجاذباته مع السلطة، ثم كأنه يخضع لاشتراطاتها، سؤالي هنا: كيف تنظرين إلى العلاقة بين المثقف والسلطة، ما ملابساتها؟ ثم، ألَمْ تواجهك مشكلة في اختيار شخصية ذكورية بطلاً؟

"الدكتور صالح أيوب"، الشخصية المحورية في الرواية، يعكس جزءاً من علاقة المثقف مع السلطة، يحتاجها ويعتقد أنها تتسامح مع أفكاره حين تلامس القناعات السائدة أو تتجاوز الممنوع، بينما تحاول السلطة استقطابه وتزيين صالونات النخب السياسية به، حتى يعتقد أن علمه أقوى من العشيرة والقبيلة، فتطيح به عند التجربة الأولى.

صالح أيوب ابن راع فقير، آمن بالعروبة ووحدة الأوطان، فالحدود بينها وهمية لم يلحظها في تجواله صغيراً مع القطيع، واعتقد أنه سيتغلب بالعلم على الأصول والمنابت، ويهزم به العشائرية والطبقية، فتنازل وسكت عن جريمة اغتصاب كان شاهداً عليها، ولم يفضح مرتكبها صديقه الثري، لأن جده تبرع بتعليمه في القاهرة.. وهناك تمردَ على العلاقة وانتسب لأحزاب ساندته.

تخرج في أكسفورد، وصادق حاكم جُدَيِّدة "دول النفط"، وعمل أستاذاً للعلوم السياسية في الجامعة، وقدم برنامجاً سياسياً ليغير الرأي العام، لكنه ظل يعاني طوال حياته من عجز جنسي مؤقت يداهمه كلما عجز عن مواجهة أخطاء الكبار أو فضحها. وفي النهاية ضربه طلبته من أبناء العشائر، وأُبعد سفيراً دون أن تشفع له مكانته العلمية.

لم أجد صعوبة في تصوير أزمة المثقف الرجل ولا أحاسيسه، فالنفس الإنسانية واحدة أمام القضايا والأفكار؛ هي معرفة بالإنسان لا أكثر.

■ طوعت في كتابك "نساء على المفارق" أسلوبك في كتابة الرواية ولغتها لتناول تجارب عاينتِها لنساء التقيت بهن خلال تجربتك في الإعلام، ما الذي يمكن أن تقوليه عن هذه التجربة؟ ثم ألَم تفكّري بمسألة التجنيس: هل هو نص في أدب الرحلة، أم

مذكرات وما يشبه السيرة الذاتية والغيرية، أم هو نص روائي في أحد وجوهه؟

تصنيف "نساء على المفارق" مذكرات شخصية حديثة، لأن جميع الأسماء والمعلومات والأحداث التاريخية والأماكن الواردة فيه حقيقية، وما يزال أصحابها على قيد الحياة، وهذا أحد شروط المذكرات؛ أن تكون الأحداث والأماكن والبشر جميعها حقيقية، ولا خيال فيها على الإطلاق.

لكنه نوع جديد من المذكرات، خرجتُ به على نمطية الزمان وتراتبيته، حين تبدأ المذكرات بالطفولة فالصبا، حتى اكتمال التجربة.

هي مذكرات اختيارية انتقائية في الزمان ودون تسلسل، والرابط بين فصول التجربة هو المرأة التي طغى حضورها على المكان حتى ارتبطت به في ذاكرتي ووعيي، ومثلها المكان وأنا.

بدأت بمريم الكاميرونية، وهي أحدث التجارب في المذكرات؛ التقيتها في جامعة للبنات في مدينة بتسبرغ الأميركية ٢٠٠٨، تجسد مريم انفصام الفتاة المسلمة وخوفها من مجتمع منفتح غريب عن عاداتها وتقاليدها، وتخشى حين العودة إلى الكاميرون من نظرة الناس إلى فتاة تعلمت في الغرب وعاشت وحدها.. ومريم فتاة محتشمة جميلة، والدها محامٍ يخشى عليها من غربة دفعها إليها.. وكثير من الفتيات الشرقيات يعانين هذا.

فالوالد يختار مكان الهجرة وزمانها لأسباب خاصة به، وبقراره وحده، ثم يحرِّم على أبنائه التأثر بمجتمع اختاره هو، وكأنه يضعهم تحت المزراب ويرفض لهم البلل. كما صورت فيها رؤيتي لتاريخ وجغرافية مدينة ساحرة تدنست بالصناعة وأُعلنت ملوثة وبدأت الحملات لإنقاذها.

وحين صورت ذكرياتي وتجربتي مع الحرب اللبنانية، شرحت بعض ملابساتها ومشاهداتي للدمار والمهجَّرين وتنازع الفرق والدول على أرض الواقع، لكن الرابط مع القصص الأخرى كانت ربى الفتاة الفلسطينية الشاهدة على مذابح صبرا وشاتيلا.

وحينه، صورت الجزائر، كانت جغرافيا وبشراً وتاريخاً ومستقبلاً. ذهبت أبحث عن بطلات الجزائر؛ "الجميلات" الثلاث، فالتقيت بجميلة بوباشا بينما أبحث عن جميلة بوحيرد. ورصدت فيها إرهاصات التطرف كما رأيتها، وبحثت عن جذورها.

وأنهيت الكتاب بأولى التجارب التي هزتني صبية صغيرة، تجربة رهيبة لم تفارقني أبداً وارتبطت ببيت لحم، بطلتها قتيلة شرف تلفظ أنفاسها على قارعة الطريق، فيهرب بنا سائق التاكسي دون أن يسعفها، ونتركها تموت.

■ تكشف كتابتك الروائية عن توافر خصال فنية فيها، من بينها دقة الملاحظة، والفهم السيكولوجي العميق للشخصيات. هل من إفادةٍ من علم النفس في بناء الشخصية ومراميها؟

بل السؤال: كيف يمكن رسم الشخصيات وتقمصها، وفهم تناميها، إن لم يكن الكاتب حساساً لمشاعر الآخرين وعلى دراية بنفسياتهم؟

أعتقد أن فهمي للآخرين مرده أنني أضع نفسي دائماً مكانهم، وأتصور مشاعرهم وردود أفعالهم في تلك اللحظات وأمام تجارب مماثلة.

أما دقة الملاحظة فهي مخلوقة معي.. لي عين تلتقط لحظات مفصلية مؤثرة ومنذ كنت طفلة، تعبيرات وجوه، كلمات ونظرات لكثيرين صادفتهم، ولم أعرف أنها انغرست في لا وعيي، ولكنها تقفز حين أكتب.. أشياء قد تبدو عابرة وبلا دلالات للآخرين، لكنها تغور في أعماق من ذاتي سحيقة، ثم تحتل الذاكرة حين أكتب.. هذا لا يمنع أنني قرأت كثيراً في علم النفس والاجتماع.

■ هل تعتقدين أن هناك قواسم مشتركة ثابتة لما تكتبه النساء؟ هل يمكن القول في لحظة ما إن هناك أدباً نسائياً أو نسوياً؟

بالتأكيدٍ لا.. أنا ضد إصدار أحكام نقدية عامة، فلكل كاتبة رؤيتها وتجربتها ولغتها. وليست مقولات مثل أن المرأة تهتم بالتفاصيل، ولها لغة شاعرية، صحيحة بالمطلق.. فالكتابة الحديثة كلها تتجه إلى التكثيف والقطع والاهتمام بشاعرية اللغة، عند الكتّاب والكاتبات على حدّ سواء.

كما أنني واثقة أنك لن تتوجه بسؤال كهذا لكاتب رجل! لأنه يؤشر على أن الكتابة منطقة خاصة بالرجال، ثم اقتحمتها النساء زرافات، فاتسمت تجاربهن بالتشابه.

هل فكّر ناقد ما في البحث عن قواسم مشتركة في ما يكتبه الرجال؟ طبعاً لا! لأن وعي وتجارب وخبرات أيّ كاتب تختلف عن الآخرين، وهي التي تحدد رؤيته وزاويته. رغم أنه يمكن حصر موضوعات الأدب ومنذ بدأ الإنسان الروايةَ، بالجنس والدين والغيرة والانتقام والكره والحرب والتضحية والفقر والجريمة، إلا أن المهم: كيف يتناول الكاتب هذه الموضوعات برؤية مختلفة مرتبطة بالزمكانية الفردية، مع التجديد في الشكل.

وإذا كنت تعني الذات الأنثوية كقاسم مشترك في كتابة المرأة، فأنا ضد هذا أيضاً. الاختلاف بيِّن بين كاتبة وأخرى حتى في تناول الذات، فلكلٍّ خصوصية تجربتها، وأحاسيسها، وطريقة تعبيرها، ولغتها ووعيها للذات وتفاعلها مع محيطها وشروطه.

كما أنني ضد تصنيفات الأدب بالجنسوية، لكن إذا كان الأدب النسوي هو تصوير الذات الأنثوية والتمحور حولها، فهنا يصنَّف بعض الكتّاب الرجال في مساق الأدب النسوي، إحسان عبد القدوس ونزار قباني مثلاً.

المهم ليس التسمية، وإنما استيفاء الشروط الإبداعية لهذا الأدب.

■ تدور أحاديث حول جرأة يُعتقد أنك تبثينها في ثنايا نصوصك. هل من رقيب داخلي فيك، وماذا عن التابو، خصوصاً الديني، كيف تتعاطين معه؟

أنا لا أعدّها جرأة، بل هي محاولة لتجاوز كل السقوف والقفز على الحدود.. أن أتحدى الرقيب بتكرار المحاولة.. وكثيراً لم أنجح، لأنني حين أتجاوز كل الخطوط لا ينشرون مقالاتي.. ولا تنسى أن ما يتحكم بالكاتب هو إيجاد وسيلة لا سقف لها تقبل بما يكتب أو يقول. وعانيت كثيراً من تجاوز الخطوط الحمراء، المنع من العمل، ومن النشر، والتهديد والمهاجمة على المنابر وفي الصحف، وفقدان الوظيفة وحرمان من جائزة كبرى رغم أنني كنت دائماً مستقلة التفكير والانتماء، فطبيعتي ضد القوالب الجاهزة أو المسلّمات والمقولات التي لا تقبل مناقشة.

أما الأخطر للكاتب فهو الرقيب الداخلي، الخوف وعدم الشعور بالأمان، و"الباب اللي بيجيك منه الريح سِدُّه واستريح"، و"الحيطان لها آذان"، ومثله سطوة ثقافة أبوية مستحدثة تتحكم في منظومة قيم وأفكار اجتماعية ودينية يفوق طغيانها أحياناً الرقابة السياسية.

المهم في الكاتب أن يجابه الرقيب الداخلي ويهزمه، وأعتقد أنني أحاول ذلك في كل مرة أمسك بها القلم.

ولا تنسى أن الرقيب السياسي سقط في عصر الفضاء والاتصال، فلم يعد ممكناً السيطرة على مصادر المعلومات ومنعها، وإن برز رقيب آخر أشد سطوة وأكثر خطورة، هو الرقيب الديني في مدّ وتعصب سلفي طال جميع الأديان. ومعارك المؤسسات الدينية مع الكتّاب كثيرة. وهناك قانون الحسبة، بل إن عمال مطابع تحولوا إلى رُقَباء على الكتب قبل صدورها.

أعتقد أن مجابهة الرقيب تكون بالمعرفة، لأن الكاتب حين يعرف لا يهاجم أو ينتقد، بل يجتهد، وهذا حق للإنسان، حتى لو قاومه الفكر المتطرف لأنه يرفض الجميع.

وإذا كان هناك جرأة في ما أكتب، فمنبع ذلك ثقتي بأنني أتحدث بما أعرف، وأعززه دائماً بالبحث والقراءة والاستقصاء. فعلت ذلك في جميع برامجي التلفزيونية، وهو منهجي في كتابة الرواية، لهذا تستغرق كتابتها عندي أعواماً.

رواية "مرافئ الوهم" مثلاً، امتد التفكير في استنباط شكل غير مسبوق لها نحو أربع سنوات، عدتُ خلالها إلى كتب التشريع السني والشيعي والأحوال الشخصية، وكتب عالم الاجتماع علي الوردي، لفهم الشخصية العراقية. وهذا لا يعني توظيف كل ما أعرف في العمل الروائي، لكنه يشكل خلفية معرفية ضرورية للكاتب ليحرك شخوصه في مداها.

"مرافئ الوهم" هي الرواية الأولى التي طرحت رؤية المرأة للمحلّل بعد الطلاق البائن بينونة كبرى، كحق شرعي لها، واختلاف المذهبين السني والشيعي حوله، وتفسير بعض الشبان للدين بما يتناسب وأهدافهم الشخصية في مسائل النساء والصوم والجهاد من خلال المخرج الإماراتي سيف العدناني.

وناقشت رواية "وتشرق غرباً" اختلاف الأديان بين عاشقَين، والرؤية الاجتماعية للموضوع.. وفضحت رواية "امرأة للفصول الخمسة" الفساد الثوري والمتاجرة بالأوطان وصفقات الأسلحة ونظام الكفيل في دول الخليج.

أما "رغبات ذاك الخريف"، فكانت التحدي الأكبر لي.. بدأت البحث والاستقصاء لأبطالها وأماكنها صيف ٢٠٠٥ بزيارتي الأولى لمخيم الحسين. ومن المفارقات أنني زرته في الصباح ثم المساء، وفي المرة الثالثة ليلاً، فقطعت الجزيرة الصغيرة عند مدخله في الممنوع بينما أرصد ما حولي، فخرج شرطي المرور عن يساري مسرعاً وخالفني بخمسين ديناراً، فانتبهت إلى وجود مخفر على شمال المدخل لم ألحظه في الزيارتين السابقتين. ومثله زيارات للسلط والكمالية، وقرأت كتباً كثيرة عن السلط وعمّان.

أما التحدي الثاني فهو الكتابة عن الراهن، السياسي والاجتماعي والفكري، أن أتناول عمّان القرن الحادي والعشرين.

وأنت تعرف أنه من السهل أن تكتب عن التاريخ أو الماضي، لأنك توظف الأحداث بحرية أكبر.. كما يكون الكاتب قد استوعب تداعياتها وانجلى له غموضها وأسرارها، أما الراهن فما يزال حياً في ذاكرة الناس، وغامضاً، وتداعياته مستمرة ومتحركة.. وهذا يتطلب الدقة والاستقصاء..

هذه الرواية تتناول أحلام شبّان تتفتح خارج أوطانهم، وإرهاصات التطرف الديني، وقضايا جنسية واجتماعية وسياسية.
وأثناء تواجدي كاتبةً مقيمةً في جامعة " أيوا" الأميركية، سهّل البرنامج لي دراسة ميدانية للكليات الطبية والمستشفى وسكن الطلبة، وكنت أمشي يومياً مسافات طويلة لأستوعب الأمكنة، والتقيت عدداً كبيراً من الطلبة العرب المبعوثين لدراسة الطب والبحث العلمي، وأطباء هاجروا وبقوا هناك، وبحثت في التاريخ والجغرافيا، وجمعت كل هذا ليكون مجرد خلفية معرفية تسهم في تصوير شخصية طالب من الكرك يذهب للدراسة، لكنه ينتهي تاجر عقارات. وقس بهذا على جميع الشخصيات الأخرى.
الرواية عندي ليست مجرد ذات تتحدث عن مشاعرها، فتلك أسهل الكتابات، وأنا لا أقلل من شأن كتابات كهذه، لكن الرواية عالم متداخل ومتشابك من الشخوص والأحداث، تتطلب المعرفة والاستقصاء.

ولدت في بيت ساحور، وحصلت على ليسانس الحقوق ودبلوم اللغة الفرنسية، تُرجمت بعض رواياتها وقصصها القصيرة إلى لغات عدة. اختارها تقرير التنمية الإنسانية العربية الرابع عن المرأة ضمن قلة من الكاتبات ممن تركن أثراً واضحاً في مجتمعاتهن. واختارتها مجلة "سيدتي" الصادرة بالإنجليزية، كانون الأول ٢٠٠٨، واحدة من أنجح ٦٠ امرأة في العالم العربي. مارست العمل الإعلامي، المكتوب والمسموع والمرئي، ونالت جوائز وشهادات تقدير في مهرجانات الإذاعة والتلفزيون في دمشق والقاهرة وتونس والبحرين. أسست رابطة القلم الدولية - فرع الأردن، ورأسته.
صدر لها في الرواية: "وتشرق غرباً" (١٩٨٨)، "امرأة للفصول الخمسة" (١٩٩٠)، "ليلتان وظل امرأة" (١٩٩٦)، "صهيل المسافات" (٢٠٠٠) وصدرت أيضاً ضمن مكتبة الأسرة بالقاهرة (٢٠٠٨)، "مرافئ الوهم"، صدرت بطبعتين عن دار الآداب ببيروت وأوغاريت بفلسطين (٢٠٠٥)، "رغبات.. ذاك الخريف"، (٢٠١٠)، "الأعمال الكاملة"، أمانة عمان الكبرى (٢٠٠٦)، كما أصدرت مجموعة قصصية بعنوان "يوم عادي وقصص أخرى" (١٩٩١)، وكتاب مذكرات بعنوان "نساء على المفارق" (٢٠٠٩).



محمود الريماوي:

الكتابة ذات مذاق انتحاري

■ كنتَ ما تزال في الخامسة عشرة من عمرك حين نصحك الراحل خليل السواحري أن تخوض غمار القصة. الآن بعد أكثر من أربعة عقود، كيف ترى إلى مسيرتك، بعين الرضا مثلاً.. وهل كانت النصيحة في مكانها؟

محضني الراحل السواحري تلك النصيحة في وقت كنت أكتب فيه مثل غيري من المبتدئين، نثراً وجدانياً، وما كان يسمى آنذاك شعراً منثوراً، وذلك تأثراً بجبران خليل جبران. هل كانت النصيحة في مكانها؟ الأغلب: نعم. في مثل تلك السن ويفاعة التجربة، يحتاج المرء إلى دليل هادٍ وإلى مُعلم، خصوصاً حين يكون من غير معلّمي المدرسة، وحين يزاول تعليمه من بُعد، على صفحات صحيفة، لا أمام لوح الصف المدرسي. أبعد من ذلك، فقد جاءت النصيحة محمولة على الاهتمام بما أكتب، وكان السواحري العزيز هو أول من أبدى هذا الاهتمام.

فارقت ما حسبته آنذاك ميلاً لكتابة الشعر، بقليل من الأسف، فلم أكن اتمتع بأذن موسيقية، وما أزال أشكو من اضطراب في هذه الأذن.. ربما كان ذلك أفضل من أن يصاب المرء باضطراب حاسة السمع. قبل الحديث عن الانتقال المبكر لكتابة القصة، أود الإشارة إلى أنه بعد سن الخامسة عسرة بسنتين وقعت على عددين من مجلة "شعر" اللبنانية، التي امتازت بدعوتها الرائدة لقصيدة النثر وتسفيه الأوزان.. وكان شغفي بما قرأت آنذاك سبباً في إعاقة إقبالي على دروس العروض.. بل ازدرائها.

أما عن الرضا عن المسيرة، فبحكم عملي في الصحافة التي تُنازع الإبداعَ المنطقة نفسها في العقل والوجدان وعبر التعبير اللغوي، فإنني راضٍ نسبياً عما أبديته من قدر من الصمود بعدم التضحية بالإبداع لحساب المهنة، ولما حرصت عليه من فصل مبكّر بين مزاولة الصحافة والاشتباك مع الإبداع. أما عن المستويات الأخرى من الرضا، فليس ثمة من مبدعٍ ينام على

حرير الرضا. القلق والتشكك هما بعضٌ من قماشة المبدع. فضلاً عن أن المرء يكتشف مع تقدمه في التجربة، حاجته إلى ارتياد مناطق جديدة.

■ عددتَ، منذ نعومة كتاباتك، أن النقد عاملُ تحفيز، وآمنت بمقولة "الضربة التي لا تميتني تقوّيني" كما قلتَ ذات مرّة، إلى أي درجة ترى نفسك الآن قوياً ككاتب قصة، بسبب النقد تحديداً؟

أغلب النقد الذي تناولني كان "إيجابياً".. تلقيت في البداية نقداً قاسياً على أول قصة نشرتها، من طرف خليل السواحري الذي كان يشرف على باب نادي القصة في "المنار" المقدسية. وقد غضضت النظر عن ذلك النقد، وارتأيت أن أسعد بنشر المحاولة القصصية.

النقد عموماً واكبَ جزئياً إصداراتي القصصية، هناك نقاد واظبوا على متابعة إصداراتي مثل فخري صالح وعمر شبانة، وآخرون تابعوا بعض الإصدارات مثل عبد الستار ناصر وهيا صالح وزياد بركات وأحمد النعيمي ومريم جبر ومحمد عبد الله القواسمة وسليم النجار وحسين جمعة وعواد علي وغسان عبدالخالق (مع حفظ الألقاب). لكن باستثناء جهد الناقد إبراهيم خليل والكاتب رشاد أبو شاور، فإن هذا النقد لم يتناول مجمل تجربتي.. ربما يحدث ذلك بعد أن أفارق الحياة، جرياً على نهج متّبَع في حياتنا الأدبية، بالاحتفاء بالراحلين، وانتظار أن يرحل الأحياء بدل الانشغال مرتين بالمبدعين: مرة في حياتهم، ومرة بعد موتهم.

ورداً على السؤال فإني أواصل مسيرتي، تلبية لحاجة داخلية عميقة للكتابة، لـ"التدخل" ومحاولة الإضافة إلى التراث البشري، إضافة مقترحات جديدة، وتتحول هذه الحاجة مع الوقت إلى ما يشبه الغريزة، صارفاً النظر عن محدودية النقد و"حسابات" النقاد، وليس لأي عامل آخر يتعلق بموقف النقد مما أكتب.

■ تحاشيتَ أن يُطلق عليك لقب "قاص" في زمن مضى، واكتفيتَ بـ"كاتب قصة" وصفاً أثيراً لديك، ما الاختلاف بين التعبيرين يا تُرى؟

دعني أوضح هذا الأمر. لقد مضى على تلك المقولة التي أطلقتُها زهاء عقدين من الزمن، أصدرت خلالهما خمسة إن لم يكن ستة كتب قصصية. وعليه بات يمكن تصنيفي الآن قاصاً..

كنت أقصد آنذاك أني أكتب مقالات أدبية وسياسية ونصوصاً إبداعية (فقد تسللت مجدداً إلى عالم الشعر من باب موارب، كما في كتابي "إخوة وحيدون")، إلى جانب كتابة القصة، بما لا يجعل الأخيرة كما اجتهدتُ وسيلةَ التعبير الوحيدة. الآن أجدني قاصاً سارداً. وبذلك يتضح الفرق بين القاص وكاتب القصة، وهو ليس نوعياً على أية حال، بل إجرائياً.

■ من باب ردّ الفضل إلى أهله، لمن تجد نفسك مديناً في الاتجاه لكتابة القصة، ومن ثم تطوير تجربتك سعياً إلى نضوجها واكتمالها؟

في البداية الأولى إبان مرحلة المراهقة (العمرية والإبداعية معاً) أدين لأمين شنار، خليل السواحري، محمود شقير، يحيى يخلف، وكانوا مسؤولين عن صفحات ثقافية في صحف "المنار"، "فلسطين" و"القدس". وبعدئذ زمنياً لسهيل إدريس ناشر "الآداب" الذي سارع لنشر أول قصة أرسلها له ولم أكن أتممت العشرين. ثم لغسان كنفاني الذي ضمّني للملحق الثقافي لـ"الأنوار" اللبنانية.

■ تقرّ، في التفاتة جديرة بالدرس، بتأثير المطبوعات الثقافية في إنماء تجربتك، خصوصاً مجلتا "الأفق الجديد" و"الآداب"، حدّثنا عن تجلّيات هذا التأثير؟

"الأفق الجديد" كانت مفتوحة على التجديد. هي مختبر الحداثة الأول والتاريخي في الأردن. ابتداء من الافتتاحية التي يكتبها رئيس التحرير أمين شنار، إلى بقية النصوص الشعرية والقصصية. علماً أن المجلة كانت تنشر إلى جانب ذلك القليل من المواد التقليدية، وذلك بهدف الارتباط عضوياً مع البيئة الثقافية. حين صدرت تلك المجلة، لم تكن الصحف -وجلُّها يصدر في القدس، باستثناء صحيفة "الأردن" التي كانت تصدر في عمان- تخصص أية صفحات للثقافة، فجاء صدور المجلة من قبيل الطفرة النوعية بغير مقدمات.. وزاد من أهمية ذلك، أن المجلة تصدر عن دار صحفية شديدة القرب من جماعة الإخوان المسلمين. بل إن رئيس تحريرها كما تروي سائر المرويات، انتمى فترةً لحزب التحرير، وظل خطُّه إسلامياً على الدوام وأقرب إلى التصوف، لكن مع إيمان مبكر وراسخ بالتعددية الفكرية، والحق في التعبير عن هذه التعددية. كان الرجل يتمتع بعقل مفتوح وذائقة مرهفة وانفتاح على العالم والجديد فيه، إلى جانب الموهبة الأدبية الفياضة، وفي المحصلة أدى دوراً تقدمياً ونهضوياً، وقد نهض بمسؤولية رئاسة تحرير المجلة منفرداً، وكان في الثلاثين من عمره.

وكذلك الشقيقان محمود وكامل الشريف ومعهما آنذاك جمعة حماد، والثلاثة أصحاب الدار.

■ طغى على كتاباتك في مطلع السبعينيات هاجس التجديد في الأدب بغير حدود، تأثُراً بحركات اليسار حينئذ، هل ما تزال ترى أن اليسار قادر على إلهام المبدع، وبعث نوازع التجديد في تجربته؟

ليس بسبب اليسار حصراً، وإنما بتأثير المناخ النهضوي الذي كان اليسار ركناً أساسياً فيه. والمفارقة أن اليسار شديدَ الردايكالية آنذك (سبعينات القرن الماضي) افتقد لخطاب راديكالي بما يتعلق بالإبداع، وهو ما حمل روجيه غارودي الذي كان شيوعياً آنذاك لإصدار كتابه "واقعية بلا ضفاف". وبعيداً عن بلاد الشام، في مصر، نجح المجددون بإصدار مجلة "غاليري ٦٨"، وقد احتضن اليسار المصري هذه التجربة الخلاّقة رغم ما تحفل به من نصوص واقعية تفارق الواقعية الاشتراكية أو الاجتماعية.

اليسار كخطاب للعدالة الاجتماعية والتحرر الوطني والاستقلال السياسي، ما يزال يشكل مبدئياً مصدر إلهام. لكن هذا الخطاب خافت النبرة الآن، ولم تتجدد مفرداته وزوايا نظره، ويعجز عن اجتذاب الأجيال الشابة. وقد اتسعت معاني اليسار، إذ يسعك مثلاً وصف نيلسون مانديلا بصورة ما، بأنه يساري لافتراقه عن عنصرية البيض والسود والتيار الوطني المتعصب وخصوم العدالة الاجتماعية والسياسية حتى لو لم يكن اشتراكياً.. وفي وهمي أن تعبير "التقدمية" لتصنيف التيارات والمواقف النقدية المتحررة، أصبح أكثر ملاءمة من وصف اليسار. التقدمية تضم أهل اليسار والليبراليين الوطنيين والمتدينين المتنورين ومؤيدي دولة القانون القابل للتطور، وأنصار الدولة المدنية وحقوق الإنسان: حقوق الفقراء، والنساء كبشر لا كإناث، وحقوق الأطفال وكبار السن وذوي الاحتياجات الخاصة. هذه هي القوى الحية في مجتمعاتنا، وخطابها هو الذي بات يمثل مصدر إلهام.

■ عُرف عنك أنك عملتَ لفترة طويلة "كاتباً سياسياً في النهار، وكاتبَ قصة في الليل، وأنك تنسى عندما تكتب في السياسة الأدبَ، وتنسى السياسةَ حين تكتب أدباً". من أين تتأتى لك كل تلك القدرة على الفصل بين شخصيتين تتنازعانك، وهما تصدران عنك معاً؟

سؤال مهم. تم ذلك بالاختيار العقلي بالقناعة الذهنية أولاً. وذلك نتيجة إدراكي أن الخلط بين الأمرين، السياسة والأدب، يُلحق الضرر بهما معاً، وبالتالي بالكاتب الذي قد يصبح جهده الكتابي عرضة للتبدد. كما نشأت لدي هذه القناعة نتيجة معاينتي لكتابات أدباء يندفعون للكتابة في الصحافة، في شؤون سياسية مثلاً، فيكتفون بالتأمل والتأثير الوجداني والاستعراض اللغوي، ويضربون صفحاً عن أدوات الكتابة السياسية: المعلومات، الربط بين الظاهر، الخلوص إلى رؤية في التحليل بمحاولة الإضاءة على فكرة جديدة أو الإتيان بملاحظة غير مطروقة. هناك أيضاً سياسيون وسواهم يجرّبون حظهم في الأدب، الذي يكاد يقتصر عندهم على الفصاحة اللغوية، فلا حاجة للأفكار، ولا لحُسن السبك والحبك ما دام اللسان ذرباً، وما دام قد تمت النجاة من الأخطاء الإملائية والنحوية، علماً أن الكتابة الأدبية تتطلب أولاً أن يتمتع الكاتب بأسلوب خاص، يجعل استخدامه للّغة استخداماً خاصاً به.
هذا الخلط: اقتحام السياسة بأدوات الأديب، ثم اقتحام الأدب بغير تهيؤ له ودون مَلَكات، دفعني في وقت مبكر للتمييز بين الأمرين. وهو ببساطة من قبيل تقسيم العمل، ووجوب إعطاء كل جانب حقه، وعدم الافتئات عليه. وإذ وجدت استحساناً لدى بعضهم، فقد فوجئت بمن يستغرب مني هذا الفصل، الذي تفرضه كما سبقت الإشارةُ، الأدواتُ الخاصة بكل حقل. ثم بدأ الجميع يعتادون على ذلك، ربما بوصفي أملك "شخصية منشطرة" أو "شخصيتين".. ولا حول ولا قوة إلا بالله.

■ يُضرَب المثل بتجربتك في الإفادة من الصحافة في كتابتك القصصية. سؤالي عن الأثر السلبي إن وُجد في هذه العلاقة. ما الذي ترى أنه انعكس في كتابتك القصصية بسبب الصحافة ولم تكن ترغب به.

أنا كاتب مقلّ على العموم، مما يدفعني إلى تفحص ما أكتبه غير مرة قبل أن أدفعه للنشر. عدم التسرع، وعدم السعي المتقصد إلى إنتاج غزير، يهبني الفرصة للتمعن بما أكتب وتفادي الخفة. أضبط نفسي أحياناً، وهذا ما حدث أثناء كتابة "من يؤنس السيدة"، وقد تسللتْ تعبيرات صحفية، كالإكثار من أداة الاعتراض والاستدراك: لكن، أو استخدام عبارة مثل: في واقع الأمر.. فأسارع لشطبها.
على أن هناك تأثيرات سلبية أعمق للصحافة يحسن الحذر منها، من قبيل نفاد الصبر. المحرر أمام ضغط العمل وحشد الكتابات قيد التحرير، يضيق ذرعاً، وقد يشعر أنه عرضة

للاستنزاف اللغوي، وأحياناً يخشى على ذائقته أن تضطرب أو تتراجع مع تعامله مع نصوص صحفية تنتظر إنقاذها من الركاكة بالتحرير والتجويد. وقد ينتقل نفاد صبره إلى صنيعه الإبداعي.

هناك تأثير آخر، فبما أن الصحافة تتعامل مع مجريات الحياة اليومية: الواقع بمختلف جوانبه وما يحتشد به كل يوم من وقائع، وما ينجم عن ذلك من متابعة لها وتفاعل معها، فإن المحرر يصبح مهدداً بانخفاض سقف مخيلته، فهو يواكب الواقع وينظر أمامه وحوله، ويحتجز مخيلته في أثناء العمل، فلا تحلّق هذه المخيلة، وقد تضعف أجنحتها مع قلة الاستخدام، والأحرى مع حظر استخدامها. وقد يعتاد ذلك دون أن يدرك، مما يملي التباعد عن بيئة العمل في ساعات الليل مثلاً، من أجل استعادة الصفاء الذهني والنفسي، والعودة إلى ينابيع الروح، وتمرين طاقة المخيلة على التحرر.

■ يقول أصدقاء خُلَّص واكبوا تجربتك إنك تشعر أمام كل قصة تشرع بكتابتها وكأنها المرة الأولى التي تكتب فيها، أو أنها المرة الأخيرة التي تكتب فيها. ربما يحتاج هذان الشعوران المتناقضان إلى إضاءة أو توضيح منك؟

ذلك صحيح، ويعود أساساً إلى إيماني بأن كل قصة هي مغامرة جديدة، ولعبة مختلفة عن سابقاتها. لا أؤمن بالقولبة ولا التنميط، حتى لو كان ذلك بشروط الحداثة وتطلباتها، وقد خُضتُ في الأشكال الحداثية قبل نحو أربعين عاماً، وبتُّ أؤمن بأن الكاتب، أقصد المبدع، لا بد أن يتوافر على الأصالة: أن يكون نفسه، كيما يستحق هوية الإبداع. أجدني بالطبع ودون أي لبس، في صف الحداثة لا الإبداعية فحسب، بل في الحقول الفكرية والسياسية والاجتماعية المختلفة.

في الإبداع الأدبي، فإن أول الدروس التي استخلصتها، هي التعامل مع الأشكال والقوالب بوصفها كيانات أو كتلاً مرنة، تتشكل بين يدي المبدع وفق ما تقوده إليه كل مغامرة، وأن لكل مبدع بعدئذ حداثته. وأشفع ذلك كله بالرهان على البراءة في الكتابة. تكتب ما ترغب أن تكتبه، ما يضغط عليك كي تكتبه، وأنت بذلك لا تستجيب لرغبة خارجية أو لتطلبات من خارجك، وفي هذه الحالة تبدو المحاولة مغامرة في منطقة بكر.

■ يضاف إلى ذلك أنك تنظر إلى الكتابة على أنها "ممارسة انتحارية"، بحسب تعبيرك، هل يمكن والحالة هذه القولُ إن محمود الريماوي الكاتبَ فينيقٌ من نوع آخر؛ فينيق يفنى بركانه ويهمد عند الانتهاء من كل قصة، يلفظ حممه الأخيرة، قبل أن يشتعل من جديد وهو ييمّم نحو قصة جديدة؟

أجل، الكتابة لها مذاق انتحاري: تكتب بكليتك، بجماع نفسك وروحك، تخوض في منطقة الوعي ومناطق اللاوعي، وأنت أعزل من كل سلاح ودريئة. وحيداً منفرداً دون عون من أحد، فلا أحد يعرف الطريق إلى روحك وسويدائك سواك، ولا أحد يسعه تنظيم فوضاك إلاك، وتستدعي مخزونك، تقوم بانتشاله وتصعيده ثم تقطيره في كلمات، وبعدئذ قد تصيب هدفك أو تخيب.. أنت أول من يعرف إذا كنت قد بلغت هدفك أم لا. إذا ما عثرت على قطعة من الكنز المخبوء، أم إنك أصدرت مجرد أصوات إذا اقتصر الأمر على بث تباريح وتجسيد تهويمات دون أن تتخلق في كيان فني. أليس هذا العناء العظيم كله من قبيل الشروع في الانتحار؟

يَفرغ الكاتب مما يكتب، وفي حال أفلح في مسعاه يشعر برضا عما اجترحه، مقروناً بالشعور بالخواء، شعور من يتبرع بأكبر كمية ممكنة من دمه. المتبرع بالدم يشعر برضا أكيد يعوّض شعوره بالوهن، وهو يوقن أنه أنقذ مريضاً، فيما يجهل المبدع مسار إبداعه ومآلاته: هل سيتبدد في زحمة طوفان الكلمات؟ هل سوف يسهم في محاصرة القبح، والتأشير إلى مواطن الجمال؟ هناك إحساس بالعبث لدى المبدع، خصوصاً في ديارنا العربية السعيدة. في هذه الأيام العجفاء لا يتم فحسْب إقصاء الإبداع باحتسابه لزوم ما لا يلزم، بل يتحول الإبداع إلى شبهة. المطلوب فقط أن يمتلئ الفضاء بالرتابة والتكرار. الحد من وظائف العقل وإطفاء أسئلة النفس تحت طائلة التشهير. فإذا صمد المبدعون تحت وطأة هذا الظروف المركّبة، وواصلوا شق طريقهم، فلا غرو أن ذلك من ضروب الشجاعة، ومن آيات التجدد والانبعاث الفينيقي.

■ تؤمن بما يُدعى "ديمقراطية التعبير الفني"، هلاّ أوضحتَ لنا ما الذي ينطوي عليه هذا التعبير من دلالات؟

ذلك يتصل بما ورد في إجابة سابقة، عن التوجس من القولبة والتنميط. فلكل مبدع لونه وسيماؤه وإيقاعه واقتراحاته الجمالية. التعددية في الأشكال والطرائق، هي صنو الإبداع

وثمرته، بل برهانه. على المبدع بوصفه مبدعاً، ثم متلقّياً، أن يرحب بما ومن يختلف عنه. ليست هناك أشكال مقدسة واجبةُ التقيد بها. في السبعينيات من القرن الماضي كان شرط القصة الناجحة أن تتوافر على تيار الوعي، وأن تلجا للتقطيع، وأن تكون مفعمة بأداء شعري. ثبت أن ذلك مجرد شعارات. يمكن كتابة قصة جيدة بهذه الأدوات أو من دونها، أي ببناءٍ أشد بساطة. ليست هناك موضوعات "شريفة" وأخرى وضيعة من سقَط المتاع. المهم زاوية النظر والمعالجة الفنية والموهبة الخاصة لصاحبها.

الحس الديمقراطي يأخذني لما هو أبعد من ذلك، فالكاتب متوسط الموهبة والأداء من حقه أن يتمتع بحضوره. في أوقات سابقة أحببت ألبرتو مورافيا وما تزال كتاباته تستهويني. كان يقال إنه "ليس عميقاً، وموضوعاته محدودة". هناك مستويات لأنماط الحياة وللحاجات. يستهويك طعام معين، لكنّ طعاماً آخر أقل "تميُّزاً" يلبّي حاجتك، ويمنحك المتعة.

أبعد من ذلك، قد يقع القارئ على كاتب ضعيف المستوى، لكنه يُفاجأ به يطرق موضوعاً جديداً. من هذه الزاوية، فإن الوقت الذي استغرقته القراءة لم يذهب سدى.

محمود درويش أعلى مستوى فنياً من نزار قباني، لكن نزاراً لا يضر.. فقد أسهم في تفتيح أعين الناس ومشاعرهم ومداركهم على الإبداع، وله حصة غير منكورة في الدفع نحو التحرر الاجتماعي. فيروز أرقى فنياً بما لا يقاس من مطربة مثل نجوى كرم، لكن ذلك لا يمنع من سماع الأخيرة على شاشة التلفزيون. هذا ما أقصده بالديمقراطية: التعدد، الحق في الاختلاف، وشرعية الألوان والمستويات المختلفة، تأسيساً على حاجة مجتمعاتنا للطاقات والإسهامات المختلفة، فالتقدم لا تصنعه النخب فحسب. وللإبداع روافد وسواقٍ وينابيع شتى صغيرة وكبيرة، كما له أنهار.

■ رغم عملك في مجال الإعلام الثقافي لعقود، وإدارتك لتحرير الصفحات الثقافية في غير مطبوعة، من أبرزها "الرأي"، ولاحقاً "السجل" التي رأست تحريرها، يُلحَظ أنك تنأى بنفسك عن الحضور في الإعلام، وتبدو زاهداً في هذا الجانب، فلم تشّكل "ميليشيا" على ما درج آخرون، وحسْبُك أن تكتب وتواصل الكتابة لا أكثر. ألا ترى في هذا سلوكاً مجحفاً وغير منصف إزاء الذات والتجربة؟

تريدني أن أنشئ "ميليشيا"؟ أنا رجل مسالم، أؤمن بالسلم الاجتماعي والتسامح السياسي، واحترام القانون وتعميم احترامه. في الثقافة لا أميز بين الأجيال والطرائق الفنية. لم يحدث

أن قمت باستثمار مواقعي في العمل الإعلامي لأغراض شخصية، تتعلق بالترويج لشخصي الضعيف أو سوى ذلك من مآرب. هناك صديق دأب على اتهامي متهكماً بأني أكبر متآمر على شخصي، لما أقوم به من تعتيم منهجي على نفسي. لكن المبدع يشعّ في موضع ما لدى انتباهة ما، حتى لو لم تتركز عليه أضواء الكاميرات.

ليس مطلوباً من المبدع سوى أن يبدع (عليه التزامات ومسؤوليات كإنسان ومواطن، لكن حديثنا هنا ينصب على الإبداع). هناك من يؤمن بالأهمية الحاسمة للعلاقات العامة، أو لتصيد الجوائز، أو استدراج مترجمين لأعماله، بوصف هذه الاهتمامات جزءاً مكمّلاً لنشاطه الإبداعي. وهناك من يتفرغ لتسويد سمعة غيره وتبخيسه وصولاً إلى إقصائه. هذه مهارات لا أجيدها، ولن أفكر في إجادتها. والأسوأ من ذلك هي الكراهية المجانية. من بُعد. لغيرِ ما سبب. وهناك من يجنّد غيره من صحفيين وكتّاب ناشئين للترويج له، وربما كان هذا هو المقصود بسؤالك. هذه ظواهر قائمة في العديد من المجتمعات، وقد استفحلت في وسطنا الثقافي في العقدين الماضيين. في مطلع التسعينيات أنشأت الإعلامية سعاد دباح منتدى الفينيق لجمع شمل الأدباء. مُني هذا المنبر بخسارة هائلة، ثم جرى إغلاقه، والسبب يعود إلى أن الأدباء لا يطيقون رؤية بعضهم بعضاً، وإن أمطروا بعضهم بعضاً بالقبلات حين يتصادف اللقاء ما بينهم.

دعني أقول لك: الغالبية الغالبة من الكتّاب والأدباء عندنا من أصول ريفية وبدوية (أنا شخصياً أحدهم). في الريف، في القرى الصغيرة، إذا ما فتح أحدهم دكاناً جديدةً، سرعان ما يتذمر صاحب الدكان القائمة، لشعوره بأن تجارته مهددة بالخسران. ضيق السوق وضآلة الموارد في الريف، تحدّان من التوسع وتعدد المناشط التجارية. بعض الأدباء في العاصمة وفي مدن كبيرة أخرى، يتصور بإرثه العقلي والشعوري القديم، أن وجود غيره من الزملاء يشكل مصدرَ تهديد له: "دكانة غيره تهدد بخسارته في تجارته.. الأدبية". مع الغفلة عن كون المدن تقوم على كثرة المناشط والمرافق، وكثرة الفاعلين المنتجين والمستهلكين، بما يلبي حاجات مختلفة وأذواقاً متباينة. والخسارة في المدن يعود سببٌ رئيس فيها إلى الفشل في إجادة المهنة، لا إلى كثرة المشتغلين في هذه المهنة.

ثمة مشكلة أخرى، وإن كانت خارج نطاق سؤالك، وهي أن شطراً كبيراً من أدبائنا، تطلُّعاتهم وزوايا نظرهم محلّية محض، فيتحسسون من حضور زملائهم، بدل التطلُّع إلى الحضور على

الساحة العربية الأوسع. في السنوات القليلة الأخيرة فقط، منذ مطلع الألفية الثالثة، لاحظ بعض الأدباء أن هناك عالماً عربياً يستحق الانشغال بالحضور فيه.

■ **لا يمكن وصفك بالكاتب الساخر، إلا أن القارئ يلمس في منتجك القصصي سخرية مبطنة. ما مبعث هذه السمة في تجربتك؟**

حسناً أنك تلاحظ ذلك. أدبنا العربي قلّما يحتفل بالطرافة والسخرية. انظر إلى أدب أميركا اللاتينية وحتى إلى اليابانيين الشرقيين، ستجد روحاً من الطرافة تسري في أعمالهم وأحياناً تغمر هذه الأعمال. ليس من قبيل الخفة.. على العكس، بسبب الحرص على الجدّية، التي تتطلب مقاربتُها اللجوءَ لمداخل مختلفة، لا الاقتصار على الخط المستقيم للجدّية المباشرة، أو الظن أن الأدب والوقار صنوان متلازمان.

بما أن الحياة في أحد معانيها الجوهرية لعبة.. يولَد الإنسان ويموت بغير اختياره، فذلك يعني أن أخذ الحياة بجدية، لا بد من اقترانه بشيء من اللعب يضاهي ويواكب"معنى" الحياة نفسها. أتمنى أن أكتب بجرعة سخرية أكبر دون التضحية بالمستوى طبعاً. فالحياة زاخرة بالمفارقات والمواقف الغريبة، وخلف تماسك البشر هناك ما لا حصر له من مظاهر الهشاشة والتناقضات. والسخرية أو الطرافة -ولا أقيم فرقاً بينهما في هذه العجالة، وإن كانت هناك بعض الفروق الدقيقة بينهما- تعكس رؤية فلسفية كما سبقت الإشارة، تمجّد الضعف البشري أو تسوّغه على الأقل، تنزع الرتابة وتكشف عما خلفها.

في النهاية، السخرية هي إحدى القيم أو مستويات الكتابة، لكن وصف كاتب ما بأنه ساخر، يقلل في رأيي من منجز الكاتب، إلا إذا كان هذا التعريف أوّلياً ومدخلاً لتعريف أكثر دقة. فالأصل أن يكون الكاتب جيداً وأصيلاً وخلاّقاً، وأن يشتمل عطاؤه بين أمور أخرى على روح ساخرة فتلك ميزة إضافية.. وماركيز أفضل مثال على ما أذهب اليه. أما التنكيت أو الاتكاء على اختيار شخصية مضحكة (شخصية البهلول مثلاً، التي تشيع في القرى وعلى هوامش المدن)، فذلك لا يشيع وحده الطرافة، التي تقوم على حساسية معينة وعلى ذكاء خاص وعلى ثقافة منفتحة، وزاوية نظر فلسفية في الأساس.

لا شك أني أكثر سخرية في حياتي اليومية وفي تكوين شخصيتي ومزاجي مما أكتبه. لكن في "من يؤنس السيدة" هناك قدر من السخرية.

■ كان لديك طموح منذ الصبا أن تكون كاتباً، وقد اعترفتَ لي قبل سنوات أن هذا هو الطموح الوحيد الذي تحقق لك من بين طموحاتك الأخرى. هل في البال شيءٌ من طموحات ما تزال تتمنى تحقيقها؟

نعم، بدأتُ أكتب وأنا على مقاعد الدراسة الابتدائية، وقد استهواني أن يكون المرء كاتباً، لا أعرف أية قوة خفيّة همست لي بذلك، وزيّنت لي هذا الأمر وأنا في سن العاشرة. ولم أندم على هذا الاختيار. ما أزال أتذكّرني طفلاً في السادسة يحدّق في السقف ويصغي لأرواح غامضة، فيما بقية الأهل نائمون. كنت وما أزال ممسوساً بالتأمل، والكتابة أفضل طريق لـ"تصريف" طاقة التأمل.

لدي بعض الطموحات مثل بقية بني البشر، بعدما فوجئت بأني بلغت الستين.. من بينها أن أقيم في بلد غربي لسنة على الأقل. زرت عواصم غربية، لكن تجربة الإقامة في الغرب تفعل فعل السحر في النفس، مع إدراكي أن الدنيا تغيرت، وأن هناك قطاعات في الغرب تتحسس من العرب والمسلمين ولا ترحّب بوجودهم، مقابل تحسُّس قطاعات واسعة في مجتمعنا من الغرب "المنحلّ والمؤيد لإسرائيل".

الطموح الآخر أن أتفرغ للكتابة الأدبية. وهو أمر عزيز المنال، فالعمل الصحفي لا يمثل فحسْب موردَ رزق لا بديل عنه بالنسبة لي، بل إن هذه المهنة تسللت إلى مزاجي وإيقاع حياتي وتنظيم يومياتي.. لا أتخيل أن يمضي يومٌ عليّ، دون تصفُّح الصحف والمواقع الإخبارية، بما يؤدي إليه ذلك من انشغالات ذهنية.

■ عندما نشرت "أخبار الأدب" المصرية، في العام ٢٠٠٨، مختارات من قصصك احتفاءً بتجربتك، رأتْ في تقديمها للمختارات أن قدرتك على اختزال غموض الحياة في لحظات قصوى، تبرر عدم لجوئك لكتابة الرواية، لكنك فاجأتنا بـ"من يؤنس السيدة". لست أدري إن كان يمكن عدُّها قصة طويلة أم رواية قصيرة، أم مزيجاً بين الجنسين. سؤالي هو: ما الذي جعلك "تخذل" كثيرين ممن عرفوك مخلصاً للقصة القصيرة، وتقترف الرواية، وأنت الذي قلتَ في حوار سابق إنك راضٍ عن اندفاعك في حقل إبداعي واحد، وإنك قاومت نفسَكَ الأمّارة بالتشتت والتطوافِ هنا وهناك؟

لقد أجبتُ عن هذا السؤال في حفل توقيع "من يؤنس السيدة"، الذي أقيم في رابطة الكتاب الأردنيين، بعد صدورها. وقلت إن المفاضلات التي اشتد أوارها بين الرواية والقصة القصيرة في السنوات العشر الأخيرة على الأقل، هي التي تجعل قاصاً مثلي مدعواً للإجابة عن سؤال الانتقال من القصة إلى الرواية. في أوضاع أخرى يبدو السؤال نافلاً: فالرواية والقصة تنتميان لعائلة سردية واحدة. هناك كتّاب بلا حصر من عرب وغير عرب، زاوجوا بين الفنين: همنغواي، كافكا، ماركيز، يوسف إدريس، غسان كنفاني، رشاد أبو شاور وسواهم.

في ما كتبته من قصص أعطيت لنفسي الكاتبة دائماً، حق الوقوع على الشكل الملائم لكل قصة، والانطلاق مما قد تصح تسميته: براءة فنية، تقوم أساساً على المرونة في الشكل ومحاولة المطابقة بين الشكل والمضمون في كل قصة، وذلك بغير تصور قبلي ودون تنميط. فكتبت القصة القصيرة جداً قبل أن يتم "اكتشافها" عندنا في الأردن. وكتبت القصة الحلمية والواقعية وذات المقاطع، واستسلمت في البدء لأداء شعري في القص قبل أن أتحرر منه، محتفظاً برؤية شعرية تقوم على النظر إلى العالم والتعاطي معه بقلب طفل وعقل مكتهل.

ثم انتقلت إلى القصة الطويلة أو الممتدة كما في قصة "القطار" و"هذا هو أنت" و"رجوع الطائر". هنا أجد مع نفسي الكاتبة، بذرة أو مقدمة الانتقال إلى تجريب السرد الروائي الذي يلبي حاجة ذهنية ونفسية لمن هو في عمري وتجربتي، حيث تكسرت النصال على النصال، وطفت وأقمت في بلدان، وتراكمت في الوعي وفي الوجدان وقائع وتجارب وخلاصات، قد لا تتسع القصة القصيرة دائماً للتعبير عن بعضها.

شرعتُ في كتابة "من يؤنس السيدة" وفي البال أن أكتب ثلاثة أو أربعة آلاف كلمة. فإذا بي أجد نفسي مدعواً وملبياً لنداء داخلي، لتقليب صفحات حياة البطلة الأولى ثم سيرة البطلة الثانية، وخلال ذلك الزحف الكتابي التفصيلي، مع حيوان بطيء يتوسط يوميات البطلتين.

وفي نهاية الأمر فلا أحسبني اقترفت فعل خيانة لفن القصة القصيرة، وقد وُصفتُ بأني من الأوفياء لها، في مقالة كتبها صديقي الراحل صلاح حزين في "الدستور" قبل سنوات، وتناول فيها كلاًّ من تجربة القاص محمود شقير وتجربتي. كما أن القاص فاروق وادي كتب في "الرأي" أني من المخلصين لهذا الفن، ولم يكن يعلم بما تفعله يدي في الأثناء، ووادي بالمناسبة ممن زاوجوا بين الفنين دون اتهامات له بالخيانة أو ما شابهها.

الانتقال بين غصنين لشجرة واحدة، أو حتى الانتقال من شجرة إلى شجرة مجاورة في غابة واحدة، ليس بتهمة تحيق بطائر، وليس شرفاً بحد ذاته. كل ما في الأمر أن ذلك شكل من

أشكال اللعب. والفن في أحد تعريفاته الأولى أحدُ أشكال اللعب ومظاهره.

وُلد محمود الريماوي في بيت ريما (رام الله) العام ١٩٤٨، درس الأدب العربي لمدة سنتين في جامعة بيروت العربية، عمل صحفياً في بيروت ١٩٦٨-١٩٦٩، وصحفياً في الكويت ١٩٧٣-١٩٨٧، وصحفياً في عمّان منذ ١٩٨٧.

صدر له في القصة القصيرة: "العري في صحراء ليلية" (١٩٧٢)، "الجرح الشمالي" (١٩٨٠)، "كوكب تفاح وأملاح" (١٩٨٧)، "ضرب بطيء على طبل صغير" (١٩٩٠)، "غرباء" (١٩٩٣)، "القطار" (١٩٩٦)، "شمل العائلة" (٢٠٠٠)، "الأعمال القصصية الكاملة" (٢٠٠٢)، "لقاء لم يتم" (مختارات قصصية، ٢٠٠٢)، و"رجوع الطائر" (٢٠٠٨).

وله في النصوص: "إخوة وحيدون" (١٩٩٥)، و"كل ما في الأمر" (٢٠٠٠). كما أصدر نصاً روائياً (نوفيلا) بعنوان "من يؤنس السيدة؟" (٢٠٠٩).

نال جائزة فلسطين للقصة القصيرة العام ١٩٩٧.



محمود فضيل التل:

شاعر الحداثة لا يستمتع بما يكتب

■ **البدايات كيف كانت، وما المؤثرات التي ساهمت في تشكيل تجربتك؟**

البدايات زمنياً كانت بعيدة جداً، فقد بدأت الكتابة في مرحلة مبكرة من عمري أيام كنت في مرحلة الدراسة الابتدائية –في فترة الخمسينيات– وكنت آنذاك في الصف الخامس.. حيث كانت البداية مع القصة القصيرة، وكانت الكتابة تشغل بالي، وموضع اهتمامي وتقديري. أرى نفسي مزهواً بها، وأعتز بما بدأت ألمسه لديّ من هذا الميل لعالم أنظر إليه بإعجاب وتقدير وأمتاز به عن زملائي في المدرسة.

وفي المرحلة الإعدادية تحول اهتمامي إلى الشعر، الذي وجدت أنه أقرب إلى نفسي من القصة، خصوصاً أن كتابته ممكنة في أي لحظة وفي أي وقت، كما أنه يولد لحظة إحساس الإنسان بشعور أو حدث ما، ويلقى هوى آنياً مع حالة الانفعال والشعور بأمر أو قضية أعيشها أو يعيشها الآخرون. وفي تلك الفترة كانت الأحداث والقضايا كثيرة، منها العائلية وكانت ملحّة وموجعة ودائمة، ومنها القضايا الوطنية مثل قضية فلسطين التي عشناها في سن مبكرة من وعينا والاعتداء الثلاثي على مصر وغيرها من قضايا الوطن والأمة. فكانت هذه المؤثرات الرئيسية والموجهات الحساسة لوجداني بشكل عام، توقظ فيّ إحساساً وشعوراً بالمسؤولية ضمن إطار البيئة الخاصة والعامة من حولي، إضافة إلى ولادة أو بدء تكوّن الوجدان الذاتي وظهور الجانب العاطفي الذي تفتّح بنمو عاطفي شأني شأن أيّ إنسان يتأثر بالحب والجمال.

وفي مايتعلق باختياري للكتابة، أذكر هنا مقولة لموجّه مهني (أعتقد أنه فرنسي)، حيث قال: "كلٌّ لِما هو مهيأ له"، فقد كنت مهيأ للكتابة بما كان لدي من استعداد وإمكانية وهواية، وهو ما يمكن أن يسمى: الموهبة. كانت تأخذ في البداية شكل الإكثار من قراءة القصة القصيرة –خصوصاً المترجم منها– والشعر، ولو على حساب الواجب الدراسي، وداخل غرفة الصف.

ولا بدّ أن يكون هذا الميل والرغبة والاستعداد قد لقي ردود فعل مختلفة، من الأهل والأساتذة على حدّ سواء، وكذلك الزملاء والأصدقاء، فبالنسبة للأهل كان بعض يرى أن هذا مضيعة لوقت الدراسة، وسيكون على حساب اهتمامي بها. ولم يكونوا في ذلك الوقت يعدّونه تفتّحاً ووعياً واهتماماً بالقضايا التي نعيشها اجتماعياً ووطنياً، وبالتالي موهبة، بل كان هذا من وجهة نظر "البعض" انصرافاً واهتماماً بالعشق والحب، وهذا ما لا يروق لهم ولا يشجعونه. فعندهم أن تقرأ أو تكتب فأنت إذن تحب أو تعشق، إضافة إلى أن الكتابة لم يكن لها وجود في ذلك الوسط الذي كان ينظر إلى أن كل ما يتصل بأمر الكتابة هو للدراسة والمدرسة فقط. فكيف لمثلي في تلك الفترة أن يدّعي الكتابة، خصوصاً أنني لم أكن من البارزين بالتعليم في المرحلتين الابتدائية والإعدادية، ولكن رغم ذلك كنت أجد تقديراً من بعض أساتذتي بهذا الأمر (الكتابة)، وكانوا يعتمدون عليّ في بعض الأمور مثل مجلة الحائط وإلقاء الشعر والكلمات في الإذاعة المدرسية، فكانوا مشجّعين وداعمين وراعين بشكل جيد، لكن بعضهم كان محبطاً لي ومثبطاً لمعنوياتي، وهؤلاء كان تأثيرهم عابراً ومحدوداً جداً، أما زملائي وأصدقائي فكانوا مشجّعين ويحبون قراءة ما أكتب قصةً وشعراً.

■ على غير ما هو سائد، يبدو شعرك مخلصاً للرومانسية التي يرى بعضهم أن عهدها ولّى.. ألا تخشى أن يُنْظر إلى تجربتك على أنها خارج زمنها؟

أنا لا أتمسك بأن أكون رومانسياً أو واقعياً أو غير ذلك، ولكن السمة الغالبة أنني رومانسي، لأن هذا ما انسجم مع تشكّلي وما يلائم إحساسي ورؤاي وتطلعاتي ووسيلة تعبيري، أما أن يُنْظَر إلى تجربتي لأنني رومانسي بأنها خارج زمنها، فأقول: إن هذا التصنيف والتوصيف ليس ملك أحد، وليس لأحدٍ الحقُّ في أن يلغي منهجاً أو مذهباً ما. والمذهب الأدبي برأيي ليس موضة أو تقليعة موسمية خاضعة لمزاج شخص أو فئة دون أخرى. إنه عالم قائم بذاته، له مبرراته وأسبابه ودواعيه وضروراته العامة والخاصة. وستبقى المذاهب الأدبية والفنية موجودة رغم ما يمكن أن يطرأ عليها من تطور، أو ظهورٍ لمذاهب أخرى تستدعيها الظروف والأحوال، وبطبيعتي فقد تعودت على أن لا أنساق إلى مقولات من شأنها أن تجعلني أكون كما يريد الآخرون.

■ تتكئ قصائدك على التراث، وتستعيد الرموز التاريخية والأسطورية.. ما الذي أضافه هذا التوجُّهُ لتجربتك؟

لا نستطيع أن نفصل المستقبل عن الحاضر ولا الحاضر عن الماضي. إن هذه الأبعاد الثلاثة: الماضي، الحاضر والمستقبل، تشكّل تجربة الإنسان في عملية تحقيق وجوده الذي ينشده ويتطلّع إليه. وفي تجربتي يتّضح الاعتماد على التراث والأخذ به عقيدةً وتاريخاً وأدباً وثقافةً وسياسةً ووطناً.

الإنسان هو الإنسان في سائر حالات انتقاله من مرحلة لأخرى، ومن واقع لآخر. إن في تجربة الماضي وما قدمه لنا في صورة هذا التراث متعدد الجوانب، ثراءً عريقاً يجب أن نستفيد منه بإنارات ثقافية وأدبية وفنية لها مدلولاتها وأبعادها وغاياتها التي لا تنفصل في كثيرٍ منها عمّا نريد.

■ تراوح في قصائدك بين الشكلَين العمودي والتفعيلة.. ما الفرق برأيك بين الشكلين، وما نقاط الالتقاء بينهما؟

سوى الاختلاف في الشكل لا أرى فرقاً كبيراً بينهما، فكلاهما قائم على أسس العروض الخليلي وخصائصه. ولا بدّ قبل الحديث عن ذلك من أن أرى الأمر متعلّقاً ببعد زماني يرتبط بضرورات مرحلية أو زمنية.

فالشعر العمودي يرتبط بمرحلة زمنية معينة لها مقتضياتها ومتطلّباتها وخصائصها الحضارية والثقافية والفنية. وهذا لا يمنع من أن يتطور الشعر ومستلزماته الفنية شأنه في ذلك شأن جميع جوانب حياة الإنسان بما في ذلك الشكل الذي كان مألوفاً في الزمن الماضي وكان ملائماً ومناسباً للروح الشعرية والتوجّه في الخطاب الشعري وضروراته، بينما تبدّل الأمر واختلف الآن، ولا بدّ من شكل مساير لخصائص الزمن الحاضر يكون ملائماً للنَّفَس الشعري وروحه وتوجّهه ونبرته إلى غير ذلك. وقد أثبت شعر التفعيلة أنه قادر على تمكين الشاعر من أن يؤدي مهمته الشعرية بالمستوى نفسه الذي كان معتمِداً على الشكل العمودي.

ولكن أقول: إن الشعر العمودي مرجعية أساسية للشعراء. وهو مدرسة الشعر العربي، ولا بدّ من أن يحصّن الشاعر –أي شاعر– نفسه بإلمامه بخصائص الشعر العمودي ومزاياه، وأن تكون له تجربة فيه حتى ينطلق منه واثقاً ومعتدّاً بإمكاناته وقدراته، ويصبح الأمر عندها في الشعر الحديث أو شعر التفعيلة امتداداً وحالةً تطورية عن الأصل الذي أصبح جزءاً مهماً

من تراثنا الأدبي والثقافي.
ولا شك أن كِلا الشكلَين ضروري ومهم في كتابة الشعر، والشاعر عادةً لا يختار عن قصد أو بشكل مسبَق البحرَ الذي سينظم أو سيكتب عليه قصيدته، لكن القصيدة وفق الإحساس المعين والروح الخاصة بهذا الإحساس وطبيعة الحدث والموضوع، تختار البحر أو التفعيلة الموازية والمناسبة لها. فالتفعيلة تنسجم مع درجة الإحساس، وعدد التفاعيل أو نوع البحر يتلاءم مع حالة الانفعال والحالة النفسية وطبيعة ما يود الشاعر كتابته. فالبحر أو التفعيلة (الوزن بشكل أدق) وعاء نضع به كلامنا الذي نصوغ به إحساسنا أو فكرتنا، ولا شك أن لقصيدة التفعيلة ميزات أصبحت معروفة ومألوفة، منها: الرغبة في التطور -وهذه ظاهرة طبيعية-، وإعطاء الشاعر حرية اختيار العدد المناسب الذي يحتاجه من التفاعيل للتعبير عمّا يريد دون أن يضطر أو يلزم نفسه بكامل تفاعيل البحر الشعري المعين كما في الشعر العمودي، والاقتصاد باللغة والأوزان وفق الحاجة، وتعدد القافية وتنوعها في شعر التفعيلة دون مراعاة القافية الأصلية المعتمَدة في الشعر التقليدي العمودي، مع أن تنوع القافية وارد في الشعر العمودي المرسل.
وهناك أيضاً تعدد الوزن في قصيدة التفعيلة اعتماداً على أن نوع التفعيلة يلائم طبيعة الإحساس ودرجته، وأن الصوت التعبيري يختلف في الموضوع نفسه من جزء إلى آخر، وأننا نجد تبايناً وتفاوتاً في انفعالنا تجاه الحدث نفسه من جزء إلى آخر ومن شخص إلى آخر أيضاً.
ومما تتسم به قصيدة التفعيلة مراعاة الحالة الطبيعية أو الانسيابية في قصيدة التفعيلة، بينما في القصيدة العمودية يبقى الوزن نفسه رقيباً أو منبهاً للشاعر، وقد يقطع عليه لحظة الاستغراق والانفعال التي يعيشها، عندما يجد نفسه بحاجة إلى تدقيق الوزن والتأكد من عدم خروجه عليه.
ومن سماتها أيضاً التحرر من القوالب التي تضيّع في كثير من الأحيان على الشاعر بعض الأفكار والأحاسيس مراعاةً لوزن معين.

■ أسماء مجموعاتك الشعرية وعناوين قصائدك ملفتة للنظر، وهي تكشف عن الدور الذي يمكن للعنوان أن يؤديه في عملية الذهاب باتجاه النص.. هل من استراتيجية ما لاختيار عناوينك؟

لي اهتمامٌ كبير وعناية خاصة بأسماء المجموعات الشعرية وبعناوين القصائد. ولا شك أن اسم المجموعة أو عنوان القصيدة فيه دلالة خاصة، فكلاهما يُعَدّ مدخلاً للمجموعة أو للقصيدة. وأرى أن اسم المجموعة الشعرية يجب أن يصلح تعبيراً عن جميع القصائد فيها، وأنه مقدمة للمجموعة تضعه بين يدي القارئ.

إن لاسم المجموعة وعنوان القصيدة إيحاءً عميقاً بما فيهما، وما يُتَوَقَّع أن يأتيا به من أحاسيس ومضامين، وكلاهما يُعدّ تهيئة ذكية أو لحظة تنويرية للدخول إلى رحاب المجموعة وعالم القصيدة، وهما أيضاً الجو أو الإطار العام الدالّ على ما سينتهي إليه القارئ، فلا بدّ -والأمر كذلك- أن ننظر إلى اسم المجموعة وعنوان القصيدة على أنهما أساسيان في إكمال العملية الإبداعية بشكل مشوّق وجذاب وملفت للنظر، وحافز للإقبال على الاطلاع على المجموعة وما فيها من قصائد.

■ تتسم قصائدك بفيوضات الموسيقى غير تلك المتحققة من الوزن العروضي.. فكيف يتحقق ذلك؟

القصيدة تحمل خصائصها وعناصرها وروحها لغةً وفكرةً أو حدثاً. ومن جملة هذه الخصائص الموسيقى؛ الموسيقى في الشعر هي العنصر المصاحب لتناغم الحس والوجدان عند الشاعر. نرى ذلك في حالة الاندماج والاستغراق الكامل لدى الشاعر في حال كونه مبدعاً أو متمثلاً لكتابة قصيدة. والموسيقى أيضاً مصاحبة للحظات التداعي والإلهام التي يكونها الشاعر، وهي المكون الرئيس لحالة الانسجام الشعري في تناغمها واتساقها وتسلسلها.

وتُولَد الموسيقى الشعرية لحظة إطلاق الشاعر لسجيته وطبيعته دون تكلّف أو إقحام لها على شيء، وهي تنبعث من عالم الشاعر الداخلي الذي يحرص على التوازن بين الفكر والإحساس، والإطار الذي سينظمهما بعد ذلك.. ونظراً إلى أن الموسيقى تختلف من شاعر لآخر، أرى أن الموسيقى بالنسبة للشاعر لا تأتيه فقط لحظة كتابة القصيدة، بل إنها سمة من سمات شخصية المبدع نلحظها حتى في كلامه العادي، ونلحظ مثلها أو ما يحاكيها في سلوكه من تناغم وتناسق وتآلف وانسجام وتوازن في كل ذلك، فتأتي الموسيقى انعكاساً لهذا كله، وتغدو كما قلت سمةً من سمات الشاعر، سواء أكان في حالة كتابة شعرية أم في حالة حياتية عادية، وتصبح حالة من حالات التوحد والاندماج والاستغراق ضمن البناء أو النسيج العام للحالة

الشعرية والإبداعية بشكل عام، أما تجزئة ذلك أو النظر إلى الموسيقى على أنها جزء من الحالة الإبداعية، فأعتقد أن فيه تحجيماً للموسيقى.

الموسيقى هي الشفافية التي تنتظم القصيدة والعمل الإبداعي.. إنها الرداء الزاهي الذي يبهرنا لحظة تأملنا له، وتمعّننا فيه. إنها اللغة الخلفية المستترة وراء الألفاظ أو الكلمات التي ينظم بها الشاعر نصَّهُ أو إبداعه. إنها روح الشعر وألق الكلمات والحروف. فالموسيقى ضرورة للشعر مثل أحرف الكلمات.. لأنك لا تستطيع أن تقول شيئاً وأنت صامت. لكنك مع هذا تشعر بالانسجام والتناغم.. تشعر بالروعة والارتياح. الفصل بين كلمات القصيدة والموسيقى كفصل الروح عن الجسد، فالموسيقى هي العمود الفقري لهذا الكائن الحي الذي نسمّيه الشعر.

■ تبدو غير معنيّ بطروحات الحداثة وما بعدها، وتسعى إلى جعل القارئ يتعاطى مع نصّ يفهمه..

الأصل في كل شيء هو التحديث والتطور والتجديد وحتى النماء، شريطة أن يكون ذلك قائماً على الوعي والفهم والإدراك والإحساس بالمسؤولية الثقافية والأدبية والاجتماعية والإنسانية، لأن الثقافة والأدب ليسا ملكاً لأحد، ولا هما ساحة تجريب لنوازع ذاتية شخصية متعثرة في دروب الحياة، ولا يجب أن يكونا ضحيةَ أمزجةٍ مشوَّهة وحاقدة أحياناً على وجود أو إبداع أحد.

أنا مع التحديث والتطوير والتجديد.. مع الحداثة أن تكون وعياً، لا مجاهل يصعب فهمها والدخول إليها، أو غموضاً يستعصي على الإنسان فهمه، أو عقماً إبداعياً يتلبس ثوب الحداثة والريادة، أو تغريباً يزيد الإنسانَ وحشةً وضياعاً، أو طلاسم لا تفيد معها قواميس اللغة ومعاجمها ولا دليل العلم والفنون!

طُرحت الحداثة، وقبل أن تتحدد أو تستقر معالمها وخصائصها، بدأنا نقرأ عمّا بعد الحداثة، وقفتُ متأملاً لما يدور -وما أزال أتأمل- فما وجدت نفسي مفتوناً بهذه الطروحات. لم أقف على شيء جديد أُقدِم عليه أو أضيفه إلى ما أنا عليه.. متاهات تقود إلى عوالم يغيب عنها أو فيها الوضوح.. ذهب بها بعضهم إلى منزلقات قادت إلى تسطيح الرأي والفكر والإبداع.

ولا أبالغ إن قلت إن شاعر الحداثة في كثير من الأحيان لا يستمتع بما يكتب أو يقول. كما إن مفكر الحداثة لا يقتنع أنه جاء بجديد. إن الحداثة ليست سوى عملية قلب للأفكار والإتيان

بها بعَروض مشوَّهة مكرّرة، بلا مراعاة للحفاظ على أصالتها وهيبتها. إنها "تَفَلْسُف" لم يعزز معتقداً أو تطلّعاً مرموقاً، ذهب الكثيرون إليه للّهو والعبث وإخفاء قصورهم الفكري والثقافي والإبداعي.

أرجو أن يقدموا لنا الحداثة -كما نشتاق أن تكون- على أسس نستفيد منها في كل شيء وفي كل مجال من مجالات حياتنا، فكراً وأدباً وثقافةً وتربيةً وقيماً وفنوناً ورؤى نتسلح بها في زمن العولمة والضياع والانكسارات المتتالية، حتى لا نصبح خواء في كل شيء ومن كل شيء. قصيدتنا كلمات متقاطعة مبهمة، جافة، يكتبها صاحبها تهويماً، ويُلبسها الثوبَ الذي يريد حسب الظرف الذي سيقرأ فيه القصيدة؛ فهي حيناً قصيدة عن الوطن، وهي أيضاً قصيدة غزلية، وهي نفسها اجتماعية، وهي أحياناً أخرى الرمز والأسطورة والعمق، عدا الاصطلاحات والمصطلحات النقدية التي أعترف كما يعترف كثيرون غيري أننا نعجز عن فهمها في كثير من الأحيان.

لقد أصبح واقعنا معزولاً عن إبداعنا، ومحروماً من تناولنا له، ويسعد في تكفيننا له ودفننا له في قبر التعمية والإبهام. إننا بحاجة إلى إعادة نظر في كل ذلك، وأن نعمل من أجل حداثة حقيقية تفيدنا في كل شيء، تتصل بنا واقعاً وثقافة وإبداعاً ووطناً وحياة، على نحو ما نشاء.

■ هل جربت كتابة قصيدة النثر.. وما موقفك منها؟

جربت ذلك في قصائد عدة. لكنني مع الشكلَين العمودي والتفعيلة، وهذا لا يمنع من أنني أرى قصيدة النثر جميلة، بل غايةً في الجمال. ليس سهلاً على أيٍّ كان أن يكتب قصيدة النثر، حتى لو عرف خصائصها، لأنها ليست شكلاً منفلتاً من الوزن والقافية تعتمد على الموسيقى الداخلية حسب.. إنها حياة خاصة. إنها روح عالية تحرص على توفير الانسجام والتناسق والتناغم بين الإحساس أو الأفكار وعناصر البناء الشكلي، وقلّة جداً يتقنون هذا اللون من الشعر. بل إن عدداً ممن اشتهروا بأنهم أعمدة في كتابة قصيدة النثر، بعيدون عنها ولم يطرقوا بابها حتى الآن. وشهرتهم هذه وريادتهم المزعومة مردودة عليهم. إنني مع التطور والتجريب بحدود –على أن لا تسيء للشعر والفن عموماً– ولست مع التشويه والإساءة للشعر والتراث.

الشعر المنثور أو قصيدة النثر ليست لنا، إنها من الشعر الأجنبي من أي جهة كان.. إنهم أهله يعيشونه ويحييون بروحه، ونحن غرباء عنه لم نحسن التصرف عليه. ظنّه الكثيرون أن تُلْقي كلاماً مبعثراً بلا ناظم، تهويماً بلا حدود، كلاماً مقطوع الصلة بعضه ببعض. لا تمت الفقرة في القصيدة بشيء إلى ما بعدها. كل سطر أو شطر قائم بذاته، لا تستطيع أن تكوّن فكرة أو أن تتحدث عن مضمون للقصيدة. الغموض والإبهام قاسمٌ مشترك أعظم لهذا الشعر، حتى إن القصيدة غير واضحة في ذهن صاحبها، كلام جاف مجرّد من الحس والشعور والعاطفة. يدّعي توظيف الأسطورة وهو جاهل لها، وفاشل في توظيفها. يعتقد أن توظيف الأسطورة هو في ذكر اسمها أو عنوانها، لا في تمثّل روحها ودلالاتها ومراميها، وكأني لا أبالغ إن قلت إن الكثيرين ممن اعتمدوا قصيدة النثر فعلوا ذلك لأنهم لا يحسنون كتابة الشعر العربي عمودياً وتفعيلة، مع تقديري لمن استطاع –وهم قلة جداً– أن يكتب قصيدة النثر بشكلها الصحيح.

■ تنتمي إلى عائلة كان وما يزال لها حضورٌ في الأدب والثقافة، وفي السياسة والعمل الوطني أيضاً.. اتجاهك نحو الكتابة هل يمكن ردّه إلى عامل وراثي، أم إن المناخ العام ساهم في ذلك؟

لقد نشأت وتربّيت في ظلال العائلة، وكنت دائم التردد والتواجد في ديوانها منذ الصغر، وكان هذا مجالاً خصباً لي لأستمع من الأهل، ومن أهل الرأي والفكر والمعرفة والخبرة، ممن كانوا يترددون على ديوان العائلة "المضافة" -التي ما تزال وبحمد الله حتى الآن تستقبل من يتفضّل بزيارتها– من سائر مناطق المملكة ومن الفعاليات الوطنية والسياسية والأدبية والثقافية. فكان هذا بمثابة مدرسة مفتوحة وشاملة المعارف والفروع. وكثيراً ما كان يلقي شعراء بقصائدهم، ويتناقش أهل السياسة بتوجهاتهم وأفكارهم. وكنت كغيري أنهل من هذا المعين الغني بالخبرة والمعرفة. ولا شك أن إحساسي بأن عدداً من أهلي أو أقربائي لهم جهود وحضور مميز في الأدب والثقافة والسياسة والمجتمع والعمل الوطني.. كل هذا كان من المؤثرات الأساسية في تكويني، كما كان من العناصر والسمات الأساسية والمهمة في بلورة شخصيتي بشكل عام. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن اهتمام عائلتي وانشغالها بقضية فلسطين والقضايا العربية الأخرى علّمني الكثير، وكان موجِّهاً وراعياً لي ولغيري من أبناء العائلة نحو الاهتمام بشؤون الوطن والأمة والمجتمع. ولا أنسى فضل والدي –رحمه

الله– الذي كان يسامرنا بأحاديثه العذبة في كل ذلك –على بساطة معارفه بوصفه فلاحاً اكتسب أشياء جديرة بالتقدير عندما كان جندياً في فلسطين وشهد حرب ٤٨– ومن أكثر ما كنت أسعد بالاستماع إليه منه روايته للحكايات والأحداث التي شهدها، معزَّزةً ومدعّمةً بالشعر أو القصيد الشعبي والنبطي، وللحق، أذكر أنه كان راوية ممتازاً بأسلوب شيّق وكلام ممتع. وبين هذا وذاك، لا بدّ أن يكون للوراثة دورٌ أساس من الأب والأم والعم والخال.

■ هل ترى أنه ما يزال للشعر، وللأدب عموماً، وظيفة؟

سيبقى الشعرُ ما بقي الإنسانُ، ووظيفة الشعر ليست رهناً بزمن معين، وإنما هو شيء ملازم للإنسان أينما كان، فوجدان الإنسان وواقعه وقضاياه باقية، بل تزداد تفاعلاً وتعقيداً وتشابكاً، وهذا يستدعي قيامَ الشعر بوظيفة أكثر دقة وحساسية. وحاجة الإنسان إلى التعبير حاجة أزلية، فسنبقى إذن بحاجة إلى الشعر، وسنبقى بحاجة إلى الشعراء من الألوان والأطياف المختلفة، مهما اختلفت وسائل الحياة، ومهما تقدم العلم وتطورت التكنولوجيا، فالشعر قيمة من قيم الإنسان، وفي غيابه يكون موت الوجدان وجمود الإحساس وانكماش قدرة الإنسان على ممارسة التعبير.

وُلد في مدينة إربد العام ١٩٤٠. أصدر في الشعر: "أغنيات الصمت والاغتراب" (١٩٨٢)، "نداء للغد الآتي" (١٨٥)، "شراع الليل والطوفان" (١٩٨٧)، "وجدتك عالماً آخر" (١٩٨٨)، "جدار الانتظار" (١٩٩٣)، "هامش الطريق" (١٩٩٥)، "آخر الكلمات" (١٩٩٨)، "صحو الطوفان" (٢٠٠٢)، و"أنشودة المستحيل" (٢٠٠٤).



د.ناصر الدين الأسد:

الاستسلام للرضا يُفقد التطلع إلى مزيد من الإتقان

■ ما يزال كتاب طه حسين حول الشعر الجاهلي مثار حديث وجدال رغم صدوره قبل ثمانية عقود، وكلما ذُكر هذا الكتاب ذُكر إلى جانبه كتابك "مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية" (١٩٥٥)، الذي له عميقُ الأثر في تصويب بعض الآراء التي قيلت في الشعر الجاهلي، والذي عدّه د.أحمد خطاب العمر –وكثيرون غيره– مرجعاً فريداً لم يستطع أي باحث إلى الآن تجاوزه. ماذا لو حدثتنا قليلاً عن منابع تلك الشجاعة التي دفعتك إلى التصدّي لأستاذك طه حسين.. وكيف تصرفتَ إزاء ما استتبعه ذلك أو كاد يستتبعه من ردود فعل غاضبة، دون أن أغفل هنا أن كتابك وُصف على الدوام بالموضوعية والخطاب العلمي الرصين؟

حين فكرت في الموضوع وبدأت كتابته لم يكن يخطر ببالي أن يكون بحثي رداً على د.طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي"، لأن هذا الكتاب قد نال حظه وافراً من الردود عند صدوره وخلال السنوات التالية، ولأنه كتابٌ –في تقديري– ليس فيه من العلم شيء وإن كان ذا تأثيرٍ كبير في الحياة الفكرية في مصر وسائر البلاد العربية بسبب ما أحدثه من تحريكٍ للجمود والتقليد والنمطية التي كانت تسود معظم جوانب تلك الحياة الفكرية، والكتاب كذلك مليءٌ بالأحكام المطلقة والنتائج التي لا تترتب على مقدمات عقلية أو علمية صحيحة.

أما ما كان في تفكيري حين بدأت مشروعي فهو أن يكون تأصيلاً علمياً لمناهج البحث في تاريخ الرواية الشفهية والكتابية للشعر الجاهلي وتأسيساً لأصول البحث في هذا الموضوع. وكان لا بد أن يجيء كل ذلك بالضرورة رداً على كتاب "في الشعر الجاهلي"، وقد فَهِمَ الذين قرأوا الكتاب هذا الفهم الذي لم أقصده ابتداءً، وكذلك فهمه د.طه حسين في بداية الأمر وجاء رد فعله غاضباً، ولكنه ما لبث أن استبان حقيقة كتابي وطريقتي في البحث ففاء إلى الهدوء والرضا وأسمعني أطيبَ الثناء عليه.

■ **إحدى الشهادات التي قرأتها عنك، تلك التي توردها د.مي مظفر في كتابها "سفر في المدى" الذي ضمّ ملامح من سيرتك وأدبك، تقول: "دخل الأسد إلى الميدان الجاهلي من باب الثقافة ولم يدخله من باب التعليم".. ماذا تقول في هذه الشهادة؟**

كان كرماً من الشاعرة القاصّة المبدعة السيدة ميّ مظَفّر أن تكتب عني كتابين هما "سَفَرٌ في المدى" و"جسرٌ بين العصور"، وأنا معتزٌّ بكل ما أوردته في الكتابين وبهذه الشهادة. وربما كانت تريد أن تفرق ما بين مدخلي في الموضوع وهو "من باب الثقافة" ومدخل أكثر الذين قرأوه بعد ذلك واستعملوه في التدريس وهو "باب التعليم". ومع ذلك فربما كان من الأسلم أن توجّه هذا السؤال إلى السيدة ميّ نفسها.

■ **كتابك "الشعر الحديث في فلسطين والأردن"، من المحاولات الأولى لجمع شتات الحركة الشّعرية في المنطقة (١٩٦١)، ومن المؤكد أنك اطّلعت على كتب ودراسات أخرى لاحقة تناولت هذه الحركة. هل تنظر بعين الرضا إلى هذه الدراسات، وهل هي وفية -كما ترى- لجهود التأسيس التي حاولتَ إرساءها مع رواد آخرين؟**

هذه الدراسات التي تناولت الحياة الأدبية الفكرية في فلسطين والأردن بعد كتبي الأربعة عنها، دراساتٌ متفاوتة في قيمتها العلمية، وليس من شك في أن بعضها كان قريباً من الشمول والاستيفاء، وبعضها دون ذلك. وكتبي الأربعة هي: "الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن" ١٩٥٧، و"الشعر الحديث في فلسطين والأردن" ١٩٦١، و"خليل بيدس رائد القصة الحديثة في فلسطين" ١٩٦٣، و"محمد روحي الخالدي رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين" ١٩٧٠. وهي كلها محاولاتٌ أولى كانت تحتاج إلى المتابعة والاستكمال، وكنت أتمنى لو سمح لي وقتي ومشاغلي أن أستكملها بالكتابة عن بعض رواد الفكر والأدب الآخرين في بلادنا، ولكن غيري قد تناولوا بعضهم وقد قاموا مشكورين بما استطاعوا القيام به.

■ **اهتمامك بالدراسات اللغوية مثيرٌ للانتباه والإعجاب معاً، وأنت حريص في أحاديثك الشفهية على استعمال الفصحى وتجنّب العامية، ما يبعث محاوريك، وأنا منهم، على الحذر خشيةَ السقوط في زلة لسان "لغوية" ربما لا تُغتَفر.. ألا ترى معي أن اللغة أحوج ما تكون، لا فحسْب إلى من ينافح عنها، وإلى تشريعات تضمن**

الحفاظ عليها من أيدي العابثين وغير الغيورين -على أهمية ذلك بالتأكيد- بل أيضاً إلى علماء يجتهدون ويعملون على "عصرنتها" ومواكبتها العصرَ وتطوراته؟

أُفَضِّلُ مصطلح اللغة "الفصيحة"، وهي التي نستطيعها ونقدر على الوصول لمستواها، على مصطلح "الفصحى"، وهي المستوى الأعلى الذي لا يستطيعه إلا القلّة النادرة. وأنا أستعمل الفصيحة السّليمة في كتاباتي وأحاديثي العامة في المجالس مع المثقفين والمتعلّمين، لكنّني لا أستطيع أن أتجنّب اللّغة المحكيّة حين أتحدث في الأسواق مع البائعين ومع سائقي السَّيارات، لأنّ لكلّ مقام مقالاً، ولأن المقصود من التحدث مع هؤلاء هو إفهامهم وليس التعالي عليهم وعدم الوصول إلى مداركهم، ومع ذلك فإن هذه اللغة المحكيّة التي أستعملها تقترب كثيراً من اللغة الفصيحة.

وأنا معك في أن لغتنا العربية تحتاج إلى من يدفع عنها الهجمات التي تتعرض لها من الإكثار من استعمال اللغة الإنجليزية في غير ضرورةٍ ولا حاجة، ومن استعمال العاميّات المبتذلة خصوصاً في إعلانات الصحف ولوحات المحالّ التجارية والحديث في الندوات والمؤتمرات، وسوى ذلك من المظاهر التي تحرص الأمم الحيّة على الارتفاع بلغتها عنها. وقد قُدِّمَت مشروعاتُ تشريعاتٍ متعددة في الماضي إلى الجهات المسؤولة كان آخرها ما قدمه مجمع اللغة العربية الأردنيّ منذ سنوات ولم يصدر حتى الآن. والمهم بعد ذلك تنفيذ ما تنصّ عليه هذه التشريعات، والأهم نشر الوعي باللغة العربية وقيمتها وكرامتها التي هي من كرامة الأمة في المجتمع بين أوسع نطاقٍ ممكن.

واللغة العربية لغةٌ ناميةٌ متطورةٌ كانت في كل عصر تستجيب لمتطلباته وتطوّر متغيّراتها بما يناسب تلك الحاجات مع المحافظة على ثوابتها التي لا تكون اللغةُ لغةً إلا بها. والحديث عن تطوير اللغة العربية و"عصرنتها" حديثٌ شائع وتكثرُ فيه المبالغات التي يُقصد منها وصم اللغة العربية بأنها جامدة غير متطورة.

■ يقودنا السؤال السابق إلى الحديث حول مدى رضاك عن استعمال المناهج التعليمية للعربية، وحول الدور الذي على مجامع اللغة الاضطلاع به لبثّ الحياة في كثير من مفردات العربية التي ظلّت لقرون في تلافيف النسيان، وأيضاً في إقرار تعابير ومصطلحات ربما تكون ذات جذور أو "إيقاعات" أجنبية، خصوصاً المصطلح العلمي الحديث.

يبدو أن هذه المناهج التعليمية والكتب المدرسية الخاصة باللغة العربية وثقافتها قد بدأت تتعرض منذ حين للتفريغ التدريجي من النصوص التأصيلية التأسيسية، وهو تفريغٌ يخضع لخطّة محكمة ننفذها بأيدينا بوعي حيناً وبغير وعي أحياناً. أما مجامع اللغة العربية فإن الحديث عنها يجانبهُ كثيرٌ من الصواب، لأن بعض المتحدثين –أو أغلبهم– لم يطّلعوا على جهود تلك المجامع في الأمرَين المذكورَين في السؤال، خصوصاً في المصطلحات العلمية والفنية ومصطلحات الحضارة ومستلزماتها، وهي جهودٌ مضنية شملت كثيراً مما يحتاج إلى متابعة من موضوعات هذه المصطلحات، وصدرت في مجلدات متعددة وبُثّت على شبكة المعلومات الإلكترونية لتصل إلى الذين يحتاجون إليها.

لكن المشكلة في أن قلّةً قليلة من الناس تستعمل هذه المصطلحات العربية، لأن تدريس موادّها في الجامعات في جميع بلادنا العربية –ما عدا سورية– هو باللغة الإنجليزية في المشرق العربي، وباللغة الفرنسية في المغرب العربي. واستعمال هاتين اللغتين الأجنبيتين في التدريس يزداد ويشمل مواد جديدة في مراحل التعليم المختلفة، وهو ما يقلّص دور اللغة العربية. فإذا أردنا الحديث عن النتائج فلا بد أن نتحدث أيضاً عن المقدمات أو الأسباب.

■ ما تزال دراستك الرائدة "الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن" مرجعاً لا غنى عنه للباحث الذي يتوخّى الحصول على صورة عن المعالم الكبرى لحياة الأدب الحديث في كلٍّ من فلسطين والأردن. الآن، بعد مرور زهاء نصف قرن على صدور هذا الكتاب، كيف ترى المشهد الأدبي الأردني، وما الذي حققه تراكم التجارب فيه منذ ذلك الوقت؟

لقد نمت الحركة الأدبية في بلدنا نمواً كمّيّاً، مثلما نما هذا النموَّ الكمّيَّ كثيرٌ من جوانب الحياة عندنا، ونحن نتخذ ذلك مدعاةً للتفاخر ومثالاً على التقدم والتطور، في حين يكون التطور الحقيقي هو في اجتماع النمو النوعي والنمو الكمّيّ معاً. وليس من شك في أن المشهد الأدبي الأردني فيه نماذج مشرقة، لكن الجوانب المظلمة الكثيرة تغطي على هذا الإشراق وتحجبه، ويقولون في الاقتصاد: العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة. ويكفي أن أحيلك إلى بعض ما يُنشر في الملاحق الصحفية وما يُلقى في الندوات والأمسيات والسهرات لتعرف ما أقصد، وحسبي هذا الإجمال الذي يغني عن التفصيل. ومع ذلك فأنا متفائل لأنني أتابع هذا

المشهد الأدبي الحالي وأرى فيه قبساتٍ –ولو ضئيلة– من النور في الشعر والقصة والرواية والمقالة والنقد والبحث الأدبي الجامعي.

■ **أنت موسوعي.. مفكر، باحث، أكاديمي، دارس لغوي، محقق، مترجم، وشاعر.. كيف تأتّى لك ذلك كله، وإلى أي هذه التخصصات أنت أمْيَل، أو أيها تشعر أنك حققت فيه ذاتك، وأدّيتَ فيه رسالتك؟**

أنا من الذين يؤمنون بوحدة التراث في ميادينه وموضوعاته المتعددة الخصبة، بل أيضاً بوحدة المعرفة الإنسانية عموماً، وأعتقد أن معرفة أي جانبٍ من جوانب التّراث يزيدُ الجوانب الأخرى إضاءةً، وعلى هذا الاعتقاد يقوم مشروعي الفكري الثقافي.

وربما كان الشعر هو المتغلغل في أعماق نفسي، وأحسّ أنّي أَمْيَلُ إليه من غيره، ولكن ظروف العمل والمناصب التي توليتها وأعباء الحياة شغلتني عن الشعر، وهو نمط حياةٍ كاملة لا يعطيك بعضه إلا إذا أعطيته كلك، وهكذا انصرفتُ إلى البحث الجامعي في الموضوعات التي أشارت إليها أسئلتك وتناولتها إجاباتي، وأنا راضٍ بعض الرضا عما حققت حتى الآن، وإن كنت أراه قدراً ضئيلاً أمام ما أطمح إليه.

■ **وكأني بكَ قد نذرتَ نفسك للفكر والثقافة والأدب، لتكمل ما جاء به أو بدأه رواد النهضة الفكرية العربية المعاصرة (طه حسين والعقاد وسواهما..). أليس هذا حملاً ثقيلاً حال ربما دون أن تلتقط أنفاسك، وأن تعيش حياتك كما الآخرين؛ أقصد غالبيتهم؟**

لقد يَسَّر الله لي بفضله أن أعيش حياتي وأن أستمتع بها بكل جوانبها ولم يكن الحمل الثقيل –كما وصفته في سؤالك– حائلاً دون هذا الاستمتاع، وقد كان من أدعيتي دائماً: "اللهم إني لا أسالك حملاً خفيفاً وإنما أسألك ظهراً قوياً"، فاستجاب سبحانه لدعائي ومنحني الظهر القوي ومعه الأحمال الثقيلة.

■ **تبدو مشغولاً بثنائية الماضي والحاضر، التي تكاد تشكل النسق العام لخطابك الفكري. هل ثمة إمكانية حقاً للإفادة من الماضي في الحاضر، دون أن يبعث ذلك**

على النكوص أو استعادة "القوالب الجاهزة" أو العودة بالحاضر إلى الوراء، زمنياً وحضارياً؟

وهل يكون "الحاضر" بغير "الماضي"؟! فهذا الماضي هو التاريخ والتراث والآباء والأجداد، وهو التجارب والخبرات نستخلص منها عناصر النمو والحياة والقوة، ونطعِّم بهذه العناصر ما نعيش فيه من "الحاضر".

وسيصبح هذا الحاضر ماضياً فور انتهاء كلامنا عليه، ويصبح ما كان مستقبلاً هو الحاضر. فأنت ترى أن هذه سلسلةٌ حلقاتها مترابطة محكمة، ولا بد أن نفهم كل حلقة ونعيش فيها دون أن نخلط أزمانها فتضطرب علينا المفاهيم والمقاييس ونضطرب معها. وكما لا يجوز العودة بالحاضر إلى الوراء حضارياً ولا يمكن زمنياً، كذلك لا يجوز جلب هذا الماضي بغمّته وبكل مفاهيمه ومقاييسه إلى الأمام ليصبح حاضراً. ولا يجوز أن نشغل أنفسنا بالتضادّ بين ما يبدو أنه ثنائيات مثل: الماضي والحاضر.

■ رأستَ المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية (مؤسسة آل البيت) منذ تأسيسه في العام ١٩٨٠، ولمدة تزيد على العقدين. ما المنهج الذي تبنيته لإرساء دعائم المجمع والتعريف برسالته والترويج لها، وإلى أي مدى ترى أن جهودكم أتت أُكُلَها؟

هذا المنهج واضحٌ من أول أمرٍ في المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية (مؤسسة آل البيت)، فعنوانه يتضمن أسس هذا المنهج، وأولها أنه "مجمع للبحوث" وهي المقابل العربي للكلمة الأجنبية "أكاديمية" مثل: الأكاديمية الفرنسية، الأكاديمية البريطانية، الأكاديمية السوفياتية، ثم إن هذا العنوان أعطى نفسه الوجهَ الحضاري بالتسمية نفسها، فهو لبحوث "الحضارة"، وتشمل الحضارةُ النتاجَ الفكري والعلمي والأدبي من شؤون الدين والدنيا، وهكذا كان الإسلام، ومن هنا جاء في العنوان تعبير "الحضارة الإسلامية". وأما التعريف برسالته والترويج لها فكانت وسائلهما عندنا متعددة، وأهمها انضمامُ أعضاء له من أنحاء العالم: من الصين وأندونيسيا وماليزيا والهند وباكستان شرقاً إلى بلاد المغرب العربي الثلاث وموريتانيا غرباً وإلى أقطار آسيا الصغرى والوسطى وبعض الأقطار الأوربية شمالاً وإلى عدد من الأقطار الإفريقية جنوباً.

هؤلاء الأعضاء من كبار العلماء هم رُسُل المجمع والمعرّفون به والمروّجون له، بالإضافة إلى

ما نشره المجمع من الكتب وما عقده من الندوات والمؤتمرات وما نظمه من حلقات الحوار الإسلامي الإسلامي، والإسلامي المسيحي.

■ لكونك أولَ وزير للتعليم العالي في الأردن، كما ترأستَ مجلسَي أمناء جامعتَين أهليّتَين، كيف ترى مستوى التعليم الجامعي في الأردن اليوم، وأية معوقات تعترض طريقه وتَحُول دون تطوره أو وصوله إلى المستوى المأمول. وهل من فلسفةٍ انتهجتها لتطوير هذا التعليم؟

يبدو أن الإجماع منعقد على أن مستوى التعليم الجامعي في الأردن في هبوطٍ مستمر. والعوائق التي تَحُول دون وقف هذا الهبوط وتعين على الارتقاء به –وقد كان مدعاةً إلى فخرنا في سنواتٍ مضت– عوائق كثيرة كانت مدار بحثٍ في ندواتٍ ومؤتمرات نتج عنها مزيدٌ من الهبوط والتدني. وأرى أن العائق الأكبر في التعليم الجامعي وفي غيره من شؤون الحياة، أن المسؤولين الأوائل الذين يتسلمون الصفوف الأولى من المناصب يفتقدون العنصرين الأساسين وهما: التصور الصحيح لطبيعة عملهم، والرؤية المستقبلية الشاملة لتطويره. ونحن دائماً نرفع شعار: "الشخص المناسب في المكان المناسب"، وهو شعارٌ صحيح، لكن تطبيقه عندنا غير صحيح.

أما سؤالك عن فلسفة انتهجتها لتطوير هذا التعليم، فالجواب عنه طويل لا تسمح به مثل هذه المناسبة، وقد ذكرت طرفاً يسيراً منه وجانباً واحداً من جوانبه في كتابي "تصورات إسلامية في التعليم الجامعي والبحث العلمي"، وأنا أشك أن أحداً من المسؤولين الأوائل الذين بيدهم الأمر قد قرأ الكتاب!

■ لنتوقف قليلاً عند كتابَيك "نحن والآخر"، و"نحن والعصر".. ألا ترى معي أنه بالإضافة إلى الفائدة التي يجنيها القارئ العربي منهما، فإن فائدتهما للقارئ الغربي ستكون أكبر، وأنا هنا أشير إلى أهمية ترجمتهما ونشرهما على نطاق واسع لمخاطبة الآخر وتعريفه بنا تاريخياً وثقافيّاً وحضاريّاً، ولتوضيح علاقة ديننا بالعصر أيضاً، مع معرفتي أن عدداً من بحوثهما كُتب أصلاً بالإنجليزية؟

لقد ذكرَ لي وجوبَ ترجمة الكتابَين إلى اللغتَين الإنجليزية والفرنسية بعضُ الذين قرأوهما من كبار المثقفين المسؤولين (وما أقلّهم)، ومن اليسير القيام بالترجمة ثم وضع هذه الترجمة

في المخازن عندنا. لقد كنت أنتظر من ناشر الكتابَين -وهو ناشرٌ مرموقٌ في بلادنا- أن يكون على صلة وثيقة بدور النشر الكبرى الأميركية والإنجليزية والفرنسية، وأن يعرّفهم بالكتابَين لتتولى إحدى دور النشر الكبرى في تلك البلاد ترجمتهما ونشرهما. حينئذٍ فقط تتحقق الفائدة من ترجمتهما.

■ ما استوقفني في كتابَيك سالفي الذكر، عنايتُك بالمصطلح عنايةً عميقة وفائقة تحديداً وتوضيحاً، ربما انطلاقاً من أن المصطلح ليس صوتاً أو حروفاً، وإنما هو مفاهيم وأفكار ومعانٍ.. فلماذا هذا الاهتمام، وإلى أيّة درجة ترى أن المصطلح مهم في المواجهة مع الآخر؟

لقد تضمّن سؤالُك بعضَ الجوابِ عنه، فالمصطلح مفاهيم وأفكار ومعانٍ، وهو الذي يصوغ كثيراً من اتجاهاتنا ومواقفنا. وقد عُنِيَ به الآخر، وله عندهم خبراء ومترجمون يصكّونه ثم يتولّون إرساله إلينا وتتولى وسائل الإعلام نشره بيننا، وهو من العوامل التي تساعد على تغريب فكرنا ونفوسنا. ويكون في كثيرٍ من الأحايين لهذا المصطلح الوافد مصطلح أصيل في ثقافتنا فيحلّ محلّه بالتدريج ويقضي عليه. أما إذا لم يكن في ثقافتنا مصطلحٌ لمفهوم جديد فلا بأس من استعمال المصطلح الأجنبي، مثل كثيرٍ من المصطلحات العلمية والفنيةً ومصطلحات الحضارة.

■ كتابك "نحن والآخر" يردّ ببيان واضح ومنطق محكَم على كثير من التّهم التي يوجهها الغرب لنا، والتي يمكن إجمالها في أننا متخلّفون عن ركب العصر ومتطرّفون.. رغم أهمية الكتاب وضرورته الملحّة في هذا الوقت بالذات (ما بعد ١١ أيلول٢٠٠١) ألا توافقني الرأي أن هذا الجهد ستزيد فائدته لو انخرط في إطارٍ من الجهود أوسع، أي "حملة ممنهجة" لمخاطبة الآخر، وتغيير الصورة النمطية عنا؟

هذا صحيح، وتقوم من حينٍ إلى حين جهودٌ جزئيةٌ متفرّقة لتحقيق هذا الغرض، لكن "الحملة الممنهجة" بحسب تعبيرك تحتاج إلى جهةٍ مركزية ذات تصورٍ واضح ورؤية شاملة وتمويلٍ كافٍ لتجميع هذه الجهود الجزئية المتفرقة وتوجيهها لتصبح حملةً ممنهجة.

■ في استعراضك طبيعةَ العلاقة بيننا وبين الآخر، تفضّل –كما في كتابك "نحن والآخر"– تعبير "صراع وحوار"، لا "صراع أم حوار؟"، بمعنى أنك ترى أن هذه العلاقة تشتمل لا بدّ على الصراع والحوار معاً. نرجو منك إيضاح هذا الجانب أولاً، وهل من قصدية في جعل الصراع أسبق على الحوار في هذه العلاقة ثانياً، كما يعرض عنوانُ الكتاب.

لقد ذكرتُ في مقدمة كتاب "نحن والآخر" أنني أعتقد أن كل صراع معه حوار: يسبقه أو يلحقه أو يتخلله، وأن كل حوارٍ هو في حقيقته صراعٌ ومواجهةٌ بين الأفكار والمواقف، وهو ليس بالضرورة صراعاً مريباً أو عدوانياً. ومن هنا لم أجعل العنوان اختياراً بينهما بحيث يكون كذلك: "صراعٌ أم حوار؟"، لأنني لا أرى فيهما تناقضاً ولا بينهما اختلافاً حتى يتاح اختيار واحدٍ منهما.

■ ألا ترى معي أن الفرصة ليست مهيأة بعدُ للحوار مع الغرب، وأن ما يجري الآن هو تجاذبات وتجلّيات مختلفة للصراع بعيداً عن الحوار وأصدائه. فإذا كنا نمد أيدينا للغرب، وربما نقدم التنازلات بين الحين والآخر بغية الوصول إلى حلول وسط، فإن الواضح أن الغرب لم / لا يكترث بدعواتنا.. أليس هذا أمراً مُحبطاً؟

"الفرصة" مهيأة دائماً للحوار مع الغرب، لكننا نحن غير مهيَّئين بسبب تفرّقنا وجهلنا بالوسائل الصحيحة لمخاطبة الآخر. ومن جملةِ جهلنا بالوسائل ما ذكرته في سؤالك من "تقديم التنازلات بين الحين والآخر بغية الوصول إلى حلول الوسط"، فهذا شأن ما يحدث في المباحثات والمفاوضات السياسية والاقتصادية، ولا يجوز أن يحدث في الحوار الفكري الثقافي.

■ كثيرون يتحدثون عن "ثقافة السلام" في ظل الحوار مع الآخر. هل يعني هذا النكوصَ عن "ثقافة المقاومة"، انطلاقاً من أنها تعني الحرب والمواجهة مثلاً؟

ليس من تناقضٍ بين "ثقافة السلام" و"ثقافة المقاومة". فالأولى لا تعني الاستسلام والتنكّر للثقافة الأصيلة للأمة ولشخصيتها وهويتها، والثانية لا تعني العدوان والحرب، وإنما تعني تحصين ثقافة الأمة دون انغلاقٍ وتقوقع، والأمة لا تستطيع تلقّي ثقافة السلام ولا المشاركة فيها إذا لم تكن لها ثقافتها وشخصيتها وهويتها.

■ في جوهر مشروعكَ محاولةُ تنقية الفكر الإسلامي وإنجازه الحضاري مما علق به من شوائب ومفاهيم خاطئة. هل أنَت راض عمّا قدمته أو أنجزته في هذا الشأن؟

ما قدمته جزءٌ يسيرٌ في هذا الموضوع، وقد كُتب فيه غيري من قبلُ كتاباتٍ كثيرة بعضها مستنير يشارك مشاركةً فعالة في توضيح الصورة الصحيحة للفكر الإسلامي وإنجازه الحضاري. وأنا لست راضياً كل الرضا عما قدمته أو أنجزته في هذا الشأن ولا في غيره من الموضوعات التي تناولتها في كتبي ومحاضراتي وبحوثي. وحين يستسلم المرء للرضا عن أعماله فإنه يفقد التطلع إلى مزيدٍ من الإتقان والإنتاج.

■ لك تجربة شعرية أحبّ أن أدعوها: "الخجولة"، أو هكذا ربما أردتَ لها أن تكون؛ أن تطلّ على استحياء، في حين تطغى انشغالاتك الفكرية ودراساتك في اللغة والتاريخ الأدبي عليها.. ألم تجرّب كتابة قصيدة التفعيلة، أو ما يدعونه "قصيدة النثر"، وكيف تنظر إلى مستقبل الشعر العربي الذي ظل لقرون ديوانَ العرب، في ظل مزاحمة فنون السرد (الرواية خصوصاً) له؟

إذا كان المقصود بهاتين التسميَتَين وما يشابههما هو النثر الفني، فقد كنت أُكْثِر منه في مطالع شبابي، ولكني لم أبعثر سطور كتاباتي بحيث يكون سطرٌ منها من كلمة ثم السطر التالي من كلمتين أو ثلاث ثم أعود إلى سطرٍ فيه كلمة واحدة وهكذا، فتلك الكتابات لم تكن تبدو في الشكل الحالي لهذا الشعر الحداثي بتسمياته المتعددة.

نعم، سيكون للشعر العربي مستقبله الذي نرجوه، وليس انحسارُ مستوى هذا الشعر خلال السنوات الخمسين الأخيرة دالاًّ على موته أو انقضاء رسالته، فقد ظل شعرنا نحو خمسة قرون في حالةٍ من الجمود والضعف إلا القليل النادر وذلك خلال حقبتَي المماليك والعثمانيين، ثم نهض نهضته العملاقة في آخر القرن التاسع عشر والنّصف الأول من القرن العشرين، ثم عاد إلى "البيات" مؤقتاً إلى حين، وهذه سُنَّة الحياة؛ لا يستمر فيها شيءٌ ولا إنسان على حالٍ واحدة.

أما الرواية فكثيرٌ منها لا قيمة له، وهو حكايات ممطوطة ساذجة فيها كثيرٌ من الثرثرة التي لا تغني، لكنّ من الرواية نماذج قليلة جداً هي التي تستحق القراءة، وكذلك الشّأن في النِّتاج الغربيّ، فأكثر ما يُطبَع من الروايات هناك هو للتّسلية وإجزاءِ الوقت والقراءةِ السّريعةِ في

القطارات ومحطّاتها وقبل النّوم، وينقضي أثر الرواية بانتهاء قراءتها. أما روائع الروايات العالمية فهي قليلة إذا قيست بغيرها.

■ كنتَ أول أردني يحصل على الدكتوراه من جامعة القاهرة (١٩٥٥)، نودّ الآن، وأنت تطل على القارئ، أن تستذكر شعورك حينئذ، وشعورك أيضاً وأنت تُنَبَّأ بمنحك شهادة الليسانس بدرجة الشرف، وجائزة د.طه حسين لأول الخريجين في جامعة فؤاد الأول (١٩٤٧).

هو شعورُ الفرحة الممزوج بالاعتزاز والعزم على مواصلة الدراسة والبحث حتّى لا تكونَ تلك اللّحظات بنتَ ساعاتها أو أيّامها ثم تزول، وإنَّما تَظَلُّ حالاتٍ باقيةً في النَّفس والفِكْر والعمل الدّائب.

ولد في العقبة العام ١٩٢٢، حصل على الليسانس الممتازة في اللغة العربية من جامعة الملك فؤاد في القاهرة العام ١٩٤٧، وعلى الماجستير في الآداب العام ١٩٥١، ثم الدكتوراه في الآداب بتقدير ممتاز من الجامعة نفسها التي أصبح اسمها جامعة القاهرة، العام ١٩٥٥.

عمل في التدريس في عدد من الدول العربية خلال السنوات ١٩٤٣-١٩٥٤، وفي مناصب ثقافية في الأمانة العامة لجامعة الدول العربية بالقاهرة خلال العامين ١٩٥٤-١٩٥٩، كما عمل في معهد البحوث والدراسات العربية في القاهرة لطلبة الماجستير خلال السنوات ١٩٥٦، ١٩٦٠، ١٩٦٣ و١٩٦٩-١٩٧٠، وعميداً لكلية الآداب والتربية في الجامعة الليبية ببنغازي ١٩٥٩-١٩٦١، وهو من مؤسسي الجامعة الأردنية وعمل أستاذاً للغة العربية وآدابها فيها، وعميداً لكلية الآداب، ثم رئيساً للجامعة (١٩٦٢-١٩٦٨)، وعمل وكيلاً للإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، والمدير العام المساعد المشرف على الشؤون الثقافية في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في القاهرة (١٩٦٨-١٩٧٧)، وسفيراً للأردن في السعودية (١٩٧٧-١٩٧٨)، ورئيساً للجامعة الأردنية (للمرة الثانية)، وأستاذاً للأدب العربي فيها (١٩٧٨-١٩٨٠)، ووزيراً للتعليم العالي (١٩٨٥/٤/٤-١٩٨٩/٤/٢٤)، وللمرة الثانية (١٩٨٩/٤/٢٧-١٩٨٩/١٢/٤)، وأستاذ شرف في الجامعة الأردنية (١٩٨٨)، ورئيس جامعة عمان الأهلية (١٩٩١-١٩٩٣)، وعضو مجلس الأعيان بمجلس الأمة الأردني (١٩٩٣-١٩٩٧)، ورئيس المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية - مؤسسة آل البيت (١٩٨٠-٢٠٠٠)، ورئيس مجلس أمناء جامعة الإسراء الأهلية.

وهو عضو مجامع اللغة العربية بدمشق، والقاهرة، والهند، والأردن، والصين، وعضو مجلس إدارة هيئة الموسوعة الفلسطينية، وعضو أكاديمية المملكة المغربية، وعضو المجلس الاستشاري الدولي لمؤسسة (الفرقان)

للتراث الإسلامي بلندن، وعضو اللجنة الملكية لجامعة آل البيت للعلوم والآداب، وعضو اللجنة الملكية لشؤون القدس، وعضو المجمع العلمي المصري في القاهرة، وعضو مجلس التعليم العالي في الأردن مرات متعددة.

نال العديد من الجوائز، منها: جائزة طه حسين لأول الخريجين في قسم اللغة العربية في جامعة فؤاد الأول (١٩٤٧)، جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربي لعام (١٩٨٢)، جائزة سلطان بن علي العويس الثقافية في حقل الدراسات الأدبية والنقد للعام (١٩٩٤/١٩٩٥)، جائزة الخوارزمي العالمية من إيران (٢٠٠٣)، جائزة الدولة التقديرية في الآداب من الأردن (٢٠٠٣).

نال العديد من الأوسمة، ومنها: وسام الاستقلال الأردني من الدرجة الأولى (١٩٦٦)، وسام التربية الممتاز من الأردن (١٩٧٦)، الوسام الذهبي (الميدالية الذهبية) من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (١٩٧٧)، شهادة "اليوبيل الفضي" التكريمية في الآداب من الأردن (١٩٧٧)، وسام الكوكب الأردني من الطبقة الأولى (١٩٨٤)، وسام القدس للثقافة والآداب والفنون من فلسطين (١٩٩١)، وسام النهضة من الطبقة الأولى (١٩٩٣)، ميدالية الحسين الذهبية للتفوق من الفئة الأولى (١٩٩٥)، وسام الحسين للعطاء المميز من الدرجة الأولى (٢٠٠٠)، وسام المنظمة الإسلامية للتربية والعلم والثقافة (إيسيسكو) من الدرجة الأولى (٢٠٠٠)، وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى من مصر (٢٠٠١).

مؤلفاته: "مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية" (ست طبعات: ١٩٦٥ — ١٩٨٢، والطبعة السابعة ١٩٨٨)، "الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن" (١٩٥٧ وصدرت طبعة ثانية له ٢٠٠٩)، "القيان والغناء في العصر الجاهلي" (ثلاث طبعات: ١٩٦٠، و١٩٦٨، ١٩٨٨)، "الشعر الحديث في فلسطين والأردن" (١٩٦١)، "خليل بيدس، رائد القصة الحديثة في فلسطين" (١٩٦٣)، "محمد روحي الخالدي، رائد البحث التاريخي في فلسطين" (١٩٧٠)، "جوامع السيرة وخمس رسائل أخرى -لابن حزم" (تحقيق بالاشتراك مع د.إحسان عباس، ١٩٥٥)، "تاريخ نجد - تأليف حسين بن غنام" (تحرير وتحقيق، طبعتان: ١٩٦١ و١٩٨٥)، "ديوان قيس بن الخطيم" (طبعتان: ١٩٦٢ و١٩٦٧)، "ديوان شعر الحادرة" (ضمن مجلة معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية - المجلد الخامس عشر، ١٩٦٩، ثم نُشر مستقلاً عن دار صادر ببيروت ١٩٧٣)، "مصحف الشروق المفسر الميسر" (تحرير وتحقيق لمختصر ابن صمادح التجيبي الأندلسي لتفسير الإمام الطبري، ١٩٧٧)، "يقظة العرب"، تأليف جورج أنطونيوس (ترجمة من الإنجليزية بالاشتراك مع د.إحسان عباس، طبعتان ١٩٦٢ و١٩٦٦)، "ليبيا الحديثة"، تأليف مجيد خدوري (ترجمة من الإنجليزية: د.نقولا زيادة، "مراجعة الترجمة"، ١٩٦٦)، "تصورات إسلامية في التعليم الجامعي والبحث العلمي" (١٩٩٣ و١٩٩٦)، "نحن والآخر، صراع وحوار" (١٩٩٧)، "نحن والعصر، مفاهيم ومصطلحات إسلامية" (١٩٩٨)، وصدر مجموعاً مع "نحن والعصر" (٢٠٠٧)، "نشأة الشعر الجاهلي وتطوره -دراسة في المنهج: محاولة أولى" (١٩٩٩)، "الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠" (٢٠٠٠). "تحقيقات لغوية" (٢٠٠٣)، "الأمالي الأسدية" (٢٠٠٦)، "تحقيقات أدبية" (٢٠٠٦)، "وقعة أجنادين" (٢٠٠٦)، ديوان الشعر "همس وبوح" (٢٠٠٧)، "الجراد في التراث العربي" (٢٠٠٨)، "محمد أحمد الأسد: سيرة وثائقية" (٢٠٠٨).



هاشم غرايبة:

الأيديولوجيا لا تقتل الإبداع

■ لنبدأ بـ"الشهبندر"، الرواية التي صدرت عن دار الآداب ببيروت، كيف تصفها، وماذا تقول عنها، خصوصاً أنها تروي بشكلٍ أساسي سيرة عمّان في أواخر الثلاثينيات؟

ثمة سيل بلا ضفاف، وقلعة بلا أسوار، وبشر، ودواب.

إننا أمام مدينة بلا أبواب، مدينة التلال والشعاب، تدخلها من أينما أتيتها. سهلة ممتنعة، وصعبة مبذولة.

هنا حكاية عمّان، لا تاريخها، فتاريخ كل مدينة يكاد يشبه تاريخ غيرها من المدن، أما حكاياتها فلا تنازعها فيها مدينة أخرى؛ إنها لها وحدها.

تروي "الشهبندر" حكاية الشهبندر، التاجر المرموق في "سوق السكّر"، والأحداث التي مرّت به عامي ١٩٣٧ و١٩٣٨.. مشوار رجل يمشي من المهد إلى اللحد بحثاً عن ذاته التي لا تجد ذاتها إلا إذا امتلأت بما حولها!

إنها تجارة "مال قبّان" التي تلملم عمّان في لقمة كبيرة واحدة، فتجمع المتناقضات، وتعيد تصنيفها بما يتلاءم وهوى المدينة.

إنها قصة "سوق السكّر" الذي منح عمّان حلاوتها وحيويتها، فأورقت فروعه على تلالها السبعة. إنها بالتالي قصة "دير غبار" بما يحمله الاسم من دلالة، حيث الوقائع الراهنة تأبى إلا أن تحطّ بثقلها على روح هذه المدوّنة التي ترتكز على أوراق كُتبت عن زمن آخر.

"الشهبندر" إذن، وكما أردتُها، رواية عمّان بعمرانها وناسها، واستيعابها للمتناقضات، ورعايتها للاختلاف والتعددية، واحتضانها للغريب والمهاجر والمفارق.

■ وكأنك تسرد واقعاً حدث؟

الإلمام بكل خيوط الواقع ضربٌ من المستحيل، إنما أحاول رسم ظلال الأشياء واقتفاء أثر من مرّوا، فهل يمكننا أن نبحث عن آثار مرور طائرة في الهواء مثلاً؟

بعض الناس يمرّ في هذه الحياة كالطائر المتعجّل، لا يترك أثراً ولا علامة. لكن الحياة لا تستقيم من دونه، وهو ملْحُ الذاكرة.

أنا سلطي، أنا شركسي، أنا بدوي، أنا غجري، أنا فلاح، أنا من مأدبا، أنا معلم، أنا شامي، أنا نابلسي، أنا مصري، أنا بغدادي، أنا مغربي، أنا يمني، أنا كردي، أنا طرابلسي، أنا موظف، أنا عسكري، أنا عامل، أنا علوي، أنا خليلي، أنا كركي، أنا أرمني، أنا حرفي، أنا طفيلي، أنا عجلوني، أنا شنقيطي... أنا تاجر.

كل هذا المزيج صنعَ عمّان العاصمة، وأنضجَ عمّان الفكرة. لا مناص من حبّ عمّان الراهنة كما أحبّها الشهبندر قبل سبعين عاماً، والذي يقول فيها: "لو غرقتْ أراها منتصبة.. ولو شُوِّهَت أراها بهية.. ولو افْتُري عليها أراها أبية".

■ ما تكتبه يطرح العلاقة الشائكة والإشكالية بين الإبداع والأيديولوجيا، فكيف ترى إلى هذه العلاقة، وما مدى وفائك للأيديولوجيا أثناء إنجاز نصّك الأدبي؟

لا أعتقد أن المبدع أكثر عمقاً من الأنبياء/كبار الأيديولوجيين في العالم، وهذا ليس موضوع تقديم ولاءات، لكنَّ "ماركس" مَدَّنني، والسجن صقل مدنيّتي ككائن حضاري يعيش في زمن له سماته المختلفة، وأرى أن الأيديولوجيا ضرورية.

أبدأ بأيديولوجيا حليب الأم، حليب الأم لا يفسد أبداً، إنه يعبّر عن أيديولوجيا الفطرة التي تؤهلنا لمواجهة العيش في هذا العالم، وإن شئت فهو (hard disc) هنا. وهناك الأيديولوجيا المكتسبة التي نتبنّاها لمواجهة العيش في ظروف متغيرة، والتي يطوّرها المبدع (soft ware).

أما النص الإبداعي المتميز فيُنتج أيديولوجيته الخاصة، ولا يخضع للأفكار المعدّة سلفاً.

أرى أن الأيديولوجيا مكوّن أساسي للمبدع أيّاً كان إبداعه، فكل نصّ لا يحمل رسالة هو نصّ يفتقد لركن أساسي ومهم، وأيّ وجهة نظر تحتاج لا بدّ إلى أيديولوجيا، وهذه الأيديولوجيا قد تتراجع أو تتقدم بحسب اجتهاد الكاتب وقدرته على تطوير أدواته. أنا لا أؤمن بمقولة "الأيديولوجيا مقتل الإبداع". الأيديولوجيا هي حركة الأفكار وآلية تحققها على أرض الواقع، وأنا لا أتنكّر لحليب الأم، أو لمعلّمي الأول.

لكن هذا الانتماء للأيديولوجيا، والإيمان بها، لا يدفعني إلى تهميش نصّي. هناك قيمة معرفية تُقَدَّم للقارئ بجانب الشكل الفني، وكل نصّ يُفترض أن يحمل شيئاً جديداً على المتلقي أن يكتشفه، أما قيمة المعرفة والفن المُتَضَمَّنَين في النصّ فتقع على كاهل المبدع وحده.

■ في هذا السياق، أية أيديولوجيا خاصة تحملها رواية "الشهبندر" بين ثناياها؟
في "الشهبندر" تتطور الشخصية، إلى أن تصل إلى إيمانها الخاص، مستندةً في تطورها الفكري إلى محيي الدين بن عربي. هذه الشخصية سيقول المتزمّتون عنها إن فكرها لا ينسجم مع فكر السنّة مئة في المئة مثلاً، وإذا قرأها الماركسيون أيضاً سيقول المتزمتون منهم إنها لا تتفق مع الفكر الماركسي تماماً. وفق ذلك، أعتقد أن هذه الرواية -بصفتها نصّاً إبداعياً- تنتج أيديولوجيتها الخاصة.

■ لكن المبدع -وبالتالي إبداعه- أكبر من أيّة أيديولوجيا، الا تتفق معي في هذا؟
هنا الفرق بين الذاتية والفردية. أرى أن مقتلنا هو في الذاتية، بمعنى التشرنق حول الذات، والخروج من الجماعة، والهيام الأميبي مع تهويمات الذات، أي إلقاء السلاح الأيديولوجي واتّباع الهوى الذاتي.
أما الفردية فهي تعني أن أسير مع الجميع وفق رؤيتي الخاصة متسلّحاً بأيديولوجيتي. الاعتراف بخصوصية الفرد (المتلقّي) وحريته وما ينتجه، يجعل من فردية الكاتب إبداعاً. فالمنتَج الإبداعي هو نتاج مزامنة طاقاتنا الفردية بالكون الكلّي، والذاتية تَشرنُق، لأنها تقود إلى الأميبية المنغلقة أو إلى الثبات وعدم التطور. وقد قال ماركس في البيان الشيوعي إن كل ما هو ثابت وراسخ ستذروه الرياح.

■ في تجربتك، تنقّلتَ بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقالة، وتعددت الثيمات التي طرحتها نتيجة هذا التنوع. هل هذا عائدٌ إلى اعتقادك أن جنساً أدبياً واحداً لا يكفي لتنجز مشروعك، وأن ثيمة واحدة لا تكفي لإيصال رسالتك؟
ثمة كتّاب لديهم مشروع أدبي يقوم على ثيمة معينة، مثل الحارة القاهرية عند نجيب محفوظ، والبحر عند حنا مينه، والصحراء عند إبراهيم الكوني، والطفل الفلسطيني عند إبراهيم نصرالله، والواقع الجيوسياسي شرق المتوسط عند عبد الرحمن منيف، والعالم الداخلي للمقهورين عند مؤنس الرزاز. هؤلاء، وغيرهم، أغبطهم على تجاربهم الفنية، ولكني لست منهم، ومشروعي مختلف عن مشروع أيٍّ منهم، فهو قائم على التعددية والتجديد والبحث عن المفارق والمختلف.

عن ذاك الذي لا أعرفه، وأريد أن أتواصل مع جوهره وأن أُشرك المتلقي معي في لذة اكتشافه، أكتب، لا عن شيء آخر.

■ **للريف في كتاباتك مكانة خاصة، ويبدو الريف (ممثَّلاً بـ"حوّارة" قريتك التي فتحتَ عيونك على الدنيا فيها) المنجم الذي تستمد منه كثيراً من موضوعاتك، دون أن ينضب، لماذا الريف؟**

عندما أكتب عن الريف، فإنما أكتب عن مكان الطفولة.. عن رائحة النعناع والزعتر الذي تزرعه أمي، تلك الرائحة التي لا تفارق ذاكرتي.. عن الغولة التي كانت تعيش معنا وتسكن مغارة "الحيبوبة"، إلى الشمال الغربي من دار خالتي أمينة.. عن "حوّارة"، والنجوم التي حذّرَنا أهلُنا أن لا نعدّها حتى لا تُنبت على جسدنا الثواليل، لكني كنت أستغرق في عدّها حتى أتخيّلها تحيط بي وتصادقني، وأسبح بحريّة معها في درب التبانة وأكاد أمسكها. كانت السماء قريبة منا، وبابها سهل الانفتاح. الآن لا أستطيع أن أرى القمر إلا إذا تقصّدتُ رؤيته!

■ **ما الذي يدفعك إلى اختيار قالب أو شكل معين لهذا النص أو ذاك. هل للمضمون علاقة بذلك، وماذا عن الشعرية التي تفصح عنها أعمالك السردية؟**

حتى ينقل الكاتب رؤيته التصوريّة للكون، فإنه يحتاج إلى جنس أدبي أو شكل معين، مثلما يحتاج إلى أسلوب مناسب ليطرح من خلاله أفكاره.

لماذا كتبتُ عن الشهبندر وأنا لست من التجار؟ ولماذا كتبت عن دحّام الراعي البسيط ولم أكتب عن شيخ العشيرة القوي المهيمن.. إلخ؟ أعتقد أن هذه خيارات يصعب حتى على الكاتب نفسه أن يكتشف سرّها، وهذا مردّه إلى غموض الفن أساساً.

كيف تأتي الفكرة للكاتب فيصوغها روايةً أو قصة؟ لا أعرف بالضبط. هناك مبرّرات وعوامل مختلفة تدفع الكاتب لاختيار شكل ما دون غيره. لقد أشار كثير من النقاد –مثلاً– إلى أنه توجد شعرية عالية في نص "رؤياً" الروائي، وإلى أن فيه قصائد موزونة، ولكني لم ألجأ إلى كتابة الشعر لأني في تكويني الأساسي حكّاء، وتهمّني الحكاية كصورة جنينية للأفكار التي تلحّ عليّ.

■ **خضتَ تجربة السجن لاعتناقك الفكر اليساري ودفاعك عنه.. وما تزال، حتى اللحظة، وفياً لهذا النهج. من أين لك كل هذا العزم لتتشبث بمعتقَدك، وترفض التخلّي عنه، رغم الترغيب والترهيب؟**

نحن الذين خُضنا التجربة وصمدنا مدة طويلة، سنبدو متبجّحين إذا تحدّثنا عن التفاصيل، ولكن لا يدرك حلاوةَ الصمود والطاقة الهائلة التي يولّدها الصمودُ في روح الإنسان إلاّ من عاش التجربة. ومع ذلك أكرر ما قاله المسيح: "اللهم لا توقعنا بالتجربة".

أيديولوجيا حليب الأم هي التي تمكّنك من الصمود ومن تجاوز العثرات، وليست الأيديولوجيا المكتسبة. أيديولوجيا جدّي هي التي مكّنتني من الصمود لصالح الأيديولوجيا المكتسبة (الماركسية هنا). لعل المرء يبحث دائماً عن أيديولوجيته الفطرية من خلال تبنّي الأيديولوجيات المكتسَبة ليعود إلى حليب الأم وهو أعمق فهماً وأمضى سلاحاً.

■ **اتكأتَ على اللهجة المحكية في مقاطع طويلة من "الشهبندر"، وثمة من يرى أن الرواية –خصوصاً- لا تبلغ مصافَّ الأدب إلا حين تكون قادرة على نقش نفسها بلغة فصيحة، ما ردّك؟**

مما لا شك فيه أن الرواية الشفهية كانت وما تزال الطريقة الأكثر فاعلية التي يتبعها الجنس البشري للتعبير عن الذات. وإذا ما سألنا، أيّهما أهمّ: شكل الموقد أم النار التي تشتعل فيه؟ فإن الجواب سيكون بالتأكيد: كلاهما مهمّ.. وعليه، فالكلمة مستحاثة تنطق بتاريخ التحول والتبدل والتداول والدول، سواء كانت كلمة فصحى أو عامية.

■ **لكن "المقامة الرملية" كانت ذات لغة مختلفة، ماذا تقول بهذا الصدد؟**

"المقامة الرملية" هي الرواية التي لم أستطع أن أميز فيها بين الشعر والحياة! بالتأكيد إنها تعبّر عن نمط مختلف. أنا لا أميل إلى التعبير عن عالم واحد ذي نسق مستقر، ويعجبني كثيراً أن أخترق سكينة القارئ، لا أن آسره في عالم الرواية فيمشي مع سطورها كالمسرنم.

■ **هل تتفق معي في أن مشكلة كتّابنا (الأردنيين) أنهم محلّيون بامتياز، وأنهم لا يجتهدون لتطوير أدواتهم وصولاً إلى العالمية؟**

اصنعْ من الاستثناء قاعدة. اكتبْ عن الحيف بحق النساء الشرقيات بما يعزّز الصورة الاستشراقية، وعن السلام مع الصهاينة بما يؤكد عدم ضياع حق الفلسطينيين، واكتبْ عن الدين الإسلامي بصفته منبعاً للإرهاب.. هكذا تصير كاتباً عالمياً ومرشحاً لنوبل أيضاً! إنك –والحالة هذه أيضاً– تكون كاتباً وأنت تكتب فقط. وليس قبل ذلك أو بعده.

■ ما الذي يجعل الحكاية (التي هي جوهر النصّ السردي، خصوصاً الرواية) تحظى بكل هذا البريق والمريدين، من بين الفنون الأخرى؟ ثم، ما الذي تبقّى برأيك للأدب والفن، في عصر التكنولوجيا والإنترنت؟

إننا لا نصدّق ما نقرأه في الروايات، ولكنا نجد فيه صدى عزيزاً لشيء بعيد نسيناه. المشترك بين العام والخاص لا تقدر عليه إلا الحكاية. إذ تستطيع الحكاية أن تتخطى كل التقسيمات النفعية، والاختلالات التاريخية وصولاً إلى جوهر الإنسان بصدق، أو بمكر. فالعقل الإنساني مهيأ ليتلقّى الحكايات أكثر من استعداده لتلقي الحقائق والمعلومات. يقول هيغل: "الماضي لا يملك استقلاله، بل تتشكل صورته في كل مرة حسب الحاضر".

ويبدو السؤال حول كيف سيكون طعم الرواية أمام كل فنون طبخ الصوت والصورة التي تعدّها لنا الفضائيات والأرضيات، وما تَعِدُنا به التكنولوجيا المتقدمة، سؤالاً وجيهاً.

إنسان اليوم ينظر إلى أعلى بالتلسكوب، وينظر إلى تحت بالميكرسكوب، ويستطلع ما حوله عبر الشاشة الفضية للإنترنت أو التلفاز أو الهاتف النقال، متلهفاً لمعرفة كيف حصل ذلك الأمر، وبالتالي لا يعطَى الفرصة ليسأل لماذا حصل؟! هكذا تصير صلته العملية مع الكون افتراضية، فهو لا يتعامل مع الأحداث وما تثيره في مخيلته وفكره، بل يتقبّل الصور التي تُشبع فضوله وتنوّم أحاسيسه، وبذلك فهو يبتعد تدريجياً عن روح الأشياء، ويفقد التواصل العفوي مع محيطه الحيوي.

تسيّدت الصورة المعدّة سلفاً على حساب المخيلة. تسيّد سؤال "كيف" على سؤال "لماذا"، ولم يعد هناك من يسأل: لماذا حصل ذلك، وماذا وراء الأكمة؟

الصوت والصورة، والرائحة لاحقاً، وربما الملمس، تكاد تكون جميعها أُعدَّت مسبقاً، وجرى عليها عمليات تغيير لا حصر لها قبل أن تصل إلى المتلقي، لتتسيّد كنصٍّ مهيمن. لهذا فإن الأدب والفن تَعَزَّزَ دورهما، فهما القادران على طرح سؤال "لماذا" بجدارة في مواجهة نظام الواقع المتغير. ما يزال الحرير سيد الأقمشة، والفواكه أطيب المأكولات، والسكّر سيد السوق،

والحكاية أجمل الفنون. أنا أعتقد أن الأدب والفن هما اللذان يتيحان لنا فرصة أن نخطو خطوة للوراء لنكتشف عالماً كاملاً أمامنا.

وُلد في إربد العام ١٩٥٣. حصل على شهادة البكالوريوس من جامعة بغداد العام ١٩٧٤، التحق بجامعة اليرموك وتخرج في كلية الاقتصاد والإدارة بدرجة البكالوريوس العام ١٩٩٠.

أصدر في الرواية: "رؤيا" (١٩٩٠)، "المقامة الرملية" (١٩٩٨)، "الشهبندر" (٢٠٠٣)، "بترا-ملحمة الأنباط" (٢٠٠٥)، و"أوراق معبد الكتبا" التي كانت حصيلة تفرغه الإبداعي ضمن المشروع الذي أطلقته وزارة الثقافة (٢٠٠٩).

صدر له مجموعات قصصية عدة، منها: "هموم صغيرة" (١٩٨٠)، "قصص أولى"، (١٩٨٤)، "قلب المدينة" (١٩٩٢)، "عدوى الكلام" (٢٠٠٠). وله كتاب في النصوص بعنوان "المخفي أعظم" (١٩٩٧، ٢٠٠٠)، ومسرحيات ضمّها كتابه "ثلاث مسرحيات أردنية"، ومقالات وقراءات نقدية جمعها في "الحياة عبر ثقوب الخزان" (١٩٩٥)، وأصدر للأطفال "غراب أبيض" (١٩٩٦)، و"غزلان الندى" (٢٠٠٠).



د.هند أبو الشعر:

تصنيف الأدب قتلٌ للإبداع

■ **ماذا عن البدايات؟**

البدايات.. هذا سؤال يهزّ الذاكرة وينعشها ويتحدّاها، البدايات تعني لديّ حالة الاكتشاف للذات والآخر والعالم الواسع.. البدايات تشمل عندي كل العصور والفضاءات وملايين اللحظات الهاربة.. وأنا أدور بين هذه العناصر الكونية مثل مجرّة.. هكذا يبدو لي الأمر الآن، عندما أستفزّ الذاكرة وأحس أنني ما أزال هذه المجرة في كلّ الأكوان، بعدُ لم أصلْ، وما تزال حولي كلُّ العصور والفضاءات الواسعة..

كتبتُ الشعر، رسمتُ، أحسستُ مع بداياتي أنني أركض في كلّ الاتجاهات، مزّقت قصائدي، كتبتُ شعراً منثوراً، لكنني وجدتُ نفسي في القصة القصيرة. والآن تتنازعني الحياة الأكاديمية بكل ما فيها من جدّية وصرامة وعطاء عقلاني، مع فضاءات أخرى تنبض في الروح..

بداياتي كانت حارّة متدفقة، تمثّل تجليات الروح، مليئة بطفولة هانئة وأسرة مفعمة بالعطاء والمحبة.. وأستطيع الآن بعد كلّ هذه التجارب والسنوات أن أحكم على بداياتي بأنها لم تكن متواضعة، وأنني راضية عنها، وأقول بعد: لا يمكن فهم أية تجربة إبداعية مهما كانت، دون أن تُدْرَس بدايات صاحبها. إنها دفقة النبع المندفعة من أعماق البراكين والمحيطات.. إنها الدفقة المليئة بالحضارات وعناصرها المدهشة.

■ **تنتمين إلى جيل الثمانينيات، ولكن، هل أنت مع مصطلح "الجَيْلَنة الكتابية"..؟ وهل هناك حقاً ما يميز جيلاً عن آخر، أو يربط جيلاً بعضه ببعض؟ أم يشير هذا المصطلح إلى المرحلة الزمنية التي يظهر فيها مجموعة من الكتّاب حسْب؟**

سأستعير منكَ مصطلح "الجَيْلَنة الكتابية" رغم كرهي لعالَم المصطلحات والتصنيفات الضيّقة. ألا ترى معي أنها حالة "تعليب" للفكر وتصنيف مؤسف، يجعل الإنتاجَ الإبداعي

أشبه ما يكون بسوق خضار، يتمُّ فيه تصنيف الأنواع ورصّها في عبوات متماثلة؟ آسفة لهذا التشبيه، الذي يتلبّسني كلما سمعتُ أو قرأتُ المقالات أو الدراسات التصنيفية. أعذر أصحاب هذه التصنيفات والمصطلحات، لأنهم يقومون فقط بمحاولة للفهم، لكنني لا أقر هذه الحالات، وأحس بالأسى تماماً مثلما أحسّ بهذه المشاعر عندما يصنّفون إنتاجي بسطحية بوصفه "إنتاجاً نسائياً"! أيّ تهميشٍ وأيّ قتلٍ للروح. وأتساءل فقط: من يجرؤ على تصنيف الروح وصوغها بلون واحد متماثل لاعتبارات جنسية أو زمنية؟ إن هذا التصنيف هو باختصار قتلٌ للإبداع والفكر.

حسناً، أقرّ فقط مسألة واحدة، وهي انعكاس المظاهر الاجتماعية بدرجات متفاوتة على الإنتاج الإبداعي، لكنني لا أتصوّر أن كل مبدعي الثمانينيات كتبوا ورسموا وأبدعوا بنمط واحد متقارب.. صحيح أنهم سرب واحد، لكن لكلّ منهم نبضه وروحه وتجلّياته، لذا فإنني أجد أن "لوركا" مثلاً أقرب إلى هذا الجيل من بعض الزملاء ممن يكتبون في عزّ التسعينيات، وهذا هو تميّز المبدع. إنه ليس "صوت مرحلة" فقط.. هو حالة لا يحدّها الزمن. إنه المطلق..

رغم إقراري بوجود خيط زمني يربط أبناء الجيل الواحد، إلا أنه خيط لا يخنقهم. المبدع الحقيقي هو الذي يتجاوز كلّ المصطلحات ويصبح المجرّة التي ترفض التعليب والنمطية القاتلة، والمبدع الحقيقي أيضاً هو الذي يرفض صوت القطيع الواحد، ولا مبرّر للافتراض بأن مَن وُلِدوا في زمن متقارب وتشاركوا في ظروف متقاربة هم نسخ كاربونية ويترجمون صوتَ المرحلة، فها نحن في مطلع الألفية الثالثة، وها أنا ما أزال أكتب. فهل تعتقد أنني أدور في فلك الثمانينيات؟ الصوتُ المبدع، أيّاً كان، ليس صوت مرحلة، إنه ليس كذلك بالتأكيد.

■ في قصصكِ الأولى تحدّثت عن ذوبانِ الطبقة الوسطى وتلاشيها. وهذا يدلّ على وعيك وفهمك لعملية التغيير الاجتماعي كما ينبغي أن تحدث. وفي قصص مجموعتيك "الحصان"، و"عندما تصبح الذاكرة وطناً"، تحدثت عن حرب الخليج، بل وتَنَبّأت بوقوعها.. إلى أيّ مدى يمكن أن يكون الكاتبُ ضميرَ شعبه والأقرب إلى نبضه والأقدر على تشخيص أوضاعه، حتى يُوصَف بأنّه "شاهد عصر"؟

هذا رائع! أن يصبح الكاتب ضمير شعبه والأقرب إلى نبض مجتمعه ليصبح "شاهد عصر". سأتوقف عند كل هذه المفردات لاحقاً، لكنني سأعقّب أولاً على تفسيركَ لمراحل إنتاجي، فقد قبضتَ على مفاصل ذكيّة في تحليلكَ لبداياتي وإنتاجي الحاضر، فنماذجي المبكّرة ترجمتْ

مشاعري الشخصية. كنت أراقب حالة "تذويب" الطبقة الوسطى، أتلمّس علاقتنا بالأرض وبنمط حياتنا الجديد، وأحس بالخوف ممّا يحدث حولي، ولا أصدّق أن "الحيتان" يكبرون هكذا بيننا ويبتلعوننا..

أنا ابنة الطبقة الوسطى، كلّ ما هو حولي كان ينتمي إلى إنجازات هذه الطبقة الطيبة. إنها خميرة الوطن وملحُ الأرض، والنماذج التي عايشتُها أنطقتني بهذه المخاوف..

كنتُ أراقب التغيير الاجتماعي وأفهم دلالته.. لا تنسَ أنني درستُ التاريخ واستوعبتُهُ، والتاريخ كما أرى مُعلّمٌ ذكي. كنتُ لا أملك إلاّ أن أحلّل وأربط وأستنتج لأسقطَ في المخاوف، لذلك وظّفت هذه "الحاسّة التاريخية" في قصصي، وصراخ شخصياتي المهزومة هو صوتي أنا.. صوت ابنة الطبقة الوسطى. أنا أعرف أن هذه التراجعات تَصُبّ في المحصّلة في مصير الأمة، فعندما تنهزم الطبقة الوسطى (وهذا ما حدث في نسيج هذه الطبقة على مدّ الوطن العربي) فإن الانهيار يكون جماعياً وعاماً.. لتسود أخلاق "الحيتان" وتنهزم النفوس وتتكسر القلوب، ويقودنا هذا إلى هزيمة أكبر على الصعيد القومي. لذلك فإن مخاوفي الكبيرة على مصير الأمة ظهرت في إنتاجي المتأخر (قصص: الحصان، الغزال يركض باتجاه الشمس، السباق، الكابوس، الطريق إلى صفّين... إلخ). إنها مخاوف فكرية وجماعية، ومن هنا، فإنني أتوقّف عند وصفك للكاتب بأنه ضمير شعبه والأقرب إلى نبض مجتمعه، ليصبح في المحصلة "شاهد عصر"، وأعتقد جازمةً أن الكاتب هو حالة الوعي الإنساني، فالكاتب إذن "حالة ثمينة"، ليس لأنه شاهد عصر فقط، لئلا يتحول إلى "وثيقة" جامدة، إنّه محرّض باعث على التفكير والغضب والاحتجاج.. وإلاّ فما قيمة الكلمة؟ ألم تقل الكتب السماوية إن الكلمة كانت في البدء.. أين إذن نضع صاحب الكلمة في حياتنا..؟ وأين يضع هو نفسه بالتالي؟!!

■ في ما وراء سطور قصصك، ثمّة سلطة، وثمّة بالمقابل خوف من السلطة واحتجاج عليها إلى حَدّ ما. إلام يُفضي مثل هذا الاحتجاج؟ وهل يُحدث أبطالُكِ التغييرَ المطلوب / المفترض؟

ربما كان الأجدى هنا أن أتوقف عند مدلول السلطة، ثم العلاقة بيننا وبين السلطة. نعم، أعترف أن ظل السلطة يلاحق شخصياتي ويرعبها، وليست السلطة هم السّاسة ورجال الأمن.. السلطة هنا هي "نحن" بكل دلالاتها.. المدير، الأب، المعلّم، ربّ العمل، الزوج، الأم..

كلّ مَنْ يَمْلك سلطة ويمارسها. وأعتقد أن تحجيم فهْم السلطة وقصرها على السّاسة ورجال الأمن مسألة غير معقولة أو مقبولة.. إنها تمثّل حالة قصور في الفهم، وإدانتي للسلطة هي إدانة حادّة لطقوسنا الاجتماعية كلّها. إنها احتجاج على دكتاتوريتنا مع أنفسنا ومع الآخر.. المعلّم الذي يقتل حبّ الاستطلاع والمعرفة لدينا بإرهابه لأطفالنا سلطةٌ بشعة، يجب أن نُوقفه عند حدّه، لأنه يقتل حرية الجيل وفكر الوطن الآتي.. مدير الدائرة الذي يحوّلنا إلى قطيع مقموع سلطةٌ بشعة أيضاً، لا يجوز له أن يقتل كرامتنا لأنه لا يفهم أصول الإدارة، ويرسّخ في الأذهان وفي الممارسة العملية الحقدَ، والفجوةَ القائمة بين المسؤول والعامل، والأبُ الذي يدمّر كرامة أبنائه ويعاقبهم بسلطته الأبوية ويعلّمهم الخنوع، هو الذي يُرَبّي جيلاً خائفاً يقبل الخنوع ويرضى به في مراحل حياته اللاحقة، ليصبح الجيل كلّه جيلاً مقموعاً وخائفاً..

هذه هي السلطة لديّ، وشخصياتي تصرخ محتجّة على كلّ هذه الممارسات، لكنني سأعترف لك، أنني وبسبب نشأتي وانتمائي إلى مجتمع يعيش هذا النمط من القمع العام، أسْقط في الحالة إياها، وأُسقط الحالة على نصوصي، وأمارس سلطتي على النص.. لكنها حالة مقصودة، فشخصياتي مقموعة ومصادَرة لأنها نتاج هذا المجتمع وهذه السلطة، وصراخها لا يُفضي إلى التغيير، لأنني ببساطة أعرف أن هذا الصراخ ليس هو الحلّ، ومن هنا، فإنه يمثل حالة إدانة لما يحدث، وحالة استفزاز تطالب بالتغيير. أعرف أن صراخ هذه الشخصيات ضعيفٌ، وأنه ليس الحلّ، لكنه صوت صارخ بالبرية، يتّهم أخلاقنا وممارساتنا وعلاقتنا بالسلطة، ويطالبنا كلّنا بالتغيير، فأنا أثق دائماً أن التغيير حالة جماعية جذرية تخصّنا كلّنا، وأنه لا يتمّ إلا إذا كان شاملاً لكل شيء.. أجل كل شيء!

■ للمكان خصوصية وحضورٌ بارزٌ في أغلب إنتاجكِ، فهو يضيق ليبدأ من مقعد أو غرفة في سجن، ويتّسع ليشمل مدينة كبيرة (عمّان، الزرقاء، غرناطة...). متى تشعرين أن وجود المكان ضروري للبناء القصصي، ومتى تلجئين لتغييبه وتهميشه...؟

نعم، يشكّل المكان عنصراً مهماً في فهمي للعمل القصصي. فمع أن القصة القصيرة ضيّقة فنياً، إلا أنها أوسع من فضاء بمجرّات لديّ.. هكذا أفهم هذا الفن. ولتعاملي مع المكان فلسفة حقيقية، فأنا عندما أقدّم شخصية مفردة تعيش همّاً فكرياً وتترجم هذا الهمّ، فإنني أحاصرها وأجعلها محدودة في مكان ضيّق (مقعد، أمام جدار في سجن.. غرفة مغلقة لا يهمّ أين؛ في مكتب، في منزل.. في مستشفى..). المهم هو الحصار، لأنني أريد عندها أن أستنزف

هذه الشخصية وأستفزّ وأستغلّ كلّ حركة ونبضة فيها.. أما إذا أردت لشخصيتي أن تجوس العالم، فإنني أحرّكها في مدن واسعة وبعيدة، أجعلها قادرة على التحليق في غرناطة، أو فينّا أو عمّان أو الزرقاء أو إربد. إنني أنتقي لشخصياتي فضاءات حركتها، فإذا كانت تريد أن تنطقَ بِهَمٍّ محلي، فإنني أسمّي المكان مباشرة (عجلون، إربد، عمّان، الزرقاء...)، وإذا كانت شخصياتي ممتلئة بِهَمٍّ قومي، فإنها تسافر إلى مدن عربية (القدس، بغداد، بيروت، حلب...)، وربما لم يسعْها العالم، فتسافر إلى الأبعد، إلى غرناطة ورودوس وأمستردام.. أعتقد أن علاقتنا بالمكان مسألة لم تُحْسَم بعد، وأن القصة القصيرة الأردنية غنيّة بمثل هذه الدلالات، ويمكن لدراسة جادّة أن تخرج بأفكار مدهشة حول المكان في القصة القصيرة الأردنية.

■ يتميّز إنتاجك القصصي بمعالجة الطرازَين الحضري والريفي، فتطرحين الواقع الاجتماعي للطبقة البورجوازية الصغيرة، وتتحدثين عن الواقع البيروقراطي المتفشّي في الوظائف العامة. هل هذه عناصر كافية لجعل الكاتب كاتباً واقعياً أو ملتزماً؟

ربما لا أوافقك على الجزء الأول من استنتاجك. أنا للأسف لمْ أشعر بحياة الريف. حُرمتُ حريةَ الحياة الريفية ورموزها الفنية. لقد عشتُ حياتي في المدن، لذلك فإن نماذجي تمثّل المدينة، ومع قناعتي بأن مدننا حديثة، ومكوّناتها البشرية هي من العناصر الريفية، إلا أنني تربّيت ضمنَ أجواء وقيم أقرب إلى المدينة منها إلى الريف. الطبقة البورجوازية الصغيرة هي الفئة التي تعاملتُ معها، ومع مكوّناتها وطموحاتها وقيمها، وقد ترجمتُ حال هذه الطبقة بأمانة، فأنا لم أتعب بانتقاء نماذجي، لأنها عايشتني وانتقلتْ إليّ بتلقائية فنية، لذا غلب على إنتاجي الاحتجاجُ على الواقع البيروقراطي كما قلتَ، وأنا لا أنكر ذلك بالتأكيد، ومرة أخرى نعود إلى مسألة التصنيف؛ هل هذا الواقع يصنّفني ضمن الكتّاب الواقعيين أو الاجتماعيين أو الملتزمين.. أو.. أو..؟

هل أقول لك ببساطة إنني، ومرة أخرى دون خجل، أكره أيّ تصنيف، ولا يضايقني أبداً أن يقال إنني ملتزمة أو غير ملتزمة من وجهة نظر ناقد ما.. أحسّ أحياناً أن المسألة محسومة تماماً، ماذا تتوقع من كاتبة أردنية تفتّحت مداركها على مجتمع يعيش تغيّرات متلاحقة وكبيرة وتلاحقه مخاوف لا تنتهي..؟ مجتمع يكوّن اللاجئُ والنازحُ والمهاجرُ أكثر من نصفه،

ويعيش مخاوفَ الحرب والاقتلاع من الأرض ومصادرة المياه؟ وهو في الوقت نفسه مجتمع متحرك ومدهش، فيه تطوّر مذهل وحياة جديدة؟ كان شبابنا يجوبون العالّم طلباً للعلم، والآن يأتينا الطلبة ليدرسوا عندنا.. لقد عملت في جامعة فيها ثلاثون جنسية، أعلّمهم وأتعلّم منهم، في حين كانت الأجيال السابقة لا تجد جامعة أردنية واحدة.

أفهم علاقة الكاتب بمجتمعه ببساطة متناهية. أنا لستُ كائناً من الفضاء، ولا أكتب لأناس لا وجود لهم.. لكنني في الوقت نفسه أكتب بحريّتي، ولست ملزَمة على الكتابة لأي جهة كانت كما تريدني.. سأكسر قلمي إنْ كانت أي جهة تستعبدني.. وهذا هو التزامي الوحيد.. حريّتي وحريّة قلمي.

■ اللغة الشّفافة التي تصطبغ بها قصصك، تشي بشاعرية ما، وبقدرة على التشكيل والتنوع. هل هذا ناتج عن محاولاتك في الشعر والفن التشكيلي؟

اللغة أداة مدهشة، وتطوّرها أو جمودها، صقلها أو شفافيتها، عصيانها أو طواعيتها، كلُّها مسائل تقلق الكاتبَ الجادّ. أنا أحب لغتي، أخاف عليها وأحس أنها صوتي وروحي الناطقة، وبقدر ما أصقلها وأخاف عليها، أعرف أنني لستُ جامدة أو متكرّرة.. لذلك وَظّفت تجربتي الشعرية والتشكيلية لتشكيل لغتي وتلوينها. لغة القصة القصيرة لغة غير جامدة، فالقاصّ الذكي قادر على توظيف كلّ عناصر اللغة لمصلحة فنّه، وهي حالة تحتاج إلى جهد مقصود ومتتابع. أنا أكره اللغة المباشرة البخيلة إن جاز لي التعبير، وهنا تأتي صعوبة التعامل مع هذا الفن، فرغم أنه فن ضيق، مركّز، مكثّف ومختصر، رغم ذلك، فإن لغته مجنّحة غنية ومترفة، لكنها بالتأكيد ليست لغة مترهّلة.. المهم أن لا تكون لغة فقيرة وجامدة تحدّ من حركة النص وطاقاته.

■ ما الفرق برأيك بين القصة القصيرة والرواية؟

القصة القصيرة فَنّ صعب. إنه كما قلتُ ضيّقٌ في المكان والزمان والشخوص. أمامكَ كقاصّ مساحة محدودة وشخصيات مفردة ومواقف مكثّفة. وقارئ القصة القصيرة نزق وصعب، يقرأ فناً مكثفاً في زمن ضيق، وهذا بالطبع لا يعطيه القدرة على بناء علاقة مكثّفة. إنها علاقة صعبة لأنها قصيرة جداً، لكنها عميقة تحفر في الروح. هكذا أفهم علاقتي مع القارئ في قصصي.. أنا أخاف من هذه العلاقة، وفي الوقت نفسه أتورط فيها، لأن قرّاء القصة

القصيرة عددهم كبير جداً، بالإضافة إلى أنها متاحة ومتوفرة سهلة النشر والانتشار، يقرأها المُهْتمّ والمتخصص والقارئ اليومي العادي، في الصحف والمجلات، وأيضاً في المجموعات القصصية، تصله بسهولة ولا تخطف وقته، تُمَتّعُهُ في زمن قصير لا يتجاوز الدقائق الخمس، تَسْتَفزّه وتحاوره.. إنها صعبة. والنصّ بين يَديّ القارئ خطر، إمّا أن يصعقه مثل تيار كهربائي صاعق، أو أن يمرّ به مروراً تقليدياً.. أنا أحلم بالنصّ الصاعق، أريد للقارئ أن يَهْتزّ له ويتذكّره ويترك فيه آثار حروق تبقى في الذاكرة.. هل هذه قسوة منّي؟ أبداً. أحس أنني أحب القارئ، وأريده أن يمنحني وقته وفكره وقلبه وعقله. فهل ينجح فنّ القصة القصيرة في الوصول إلى مثل هذه العلاقة مع القارئ؟

أما الرواية ففنٌّ واسع، قد تصل مساحتها إلى مئات الصفحات، واسعة في زمنها، قد ترصد أجيالاً، ترافقهم بتطلّعاتهم وأحلامهم، بفشلهم وتجلّياتهم، تستوعب عشرات الشخصيات، تتحدث عن هزّات اجتماعية سياسية واقتصادية.

قارئ الرواية يبني علاقته بالرواية في مدة زمنية طويلة، وهذه العلاقة تجعله يرتبط بالشخصيات ويعيش معها، ويبني علاقته بها بطريقة صحيحة.. لكنها مسألة صعبة ذات حدَّيْن، إمّا أن يملّ من هذه العلاقة ويغلبه الزمن، أو يرتبط بها ارتباطاً كاثوليكياً عجيباً.. وهنا أقول إن حالة الصعقة الكهربائية التي وصفتها في القصة القصيرة لا تحدث ببساطة. أنا شخصياً أحب العلاقات الصعبة التي يوفّرها فن القصة القصيرة لأنها تختصر كل شيء، فإما أن تقع كقارئ في حبّ النص منذ النظرة الأولى، كما يحدث في القصة القصيرة.. وإلا فلا!

■ أبطالك في الغالب عينات متكرّرة من مجتمع مليء بأمثالهم، ألا يوقعكِ هذا في "النمطيَة"؟

أصارحكَ بأنني أخاف من النمطيّة وأكرهها، وأعتقد أنني أجتهد حتى الآن كي لا أسقط في عالمها، لذلك فأنا مثلاً لا أتابع المسلسلات والأفلام العربية التقليدية التي تقدّم نماذج نمطية مللناها، أحسّ أنها تقتل وقتي، وأنها لا تعطيني الصورة التي يحلم بها كاتب ذكي..

لقد طرحتُ أبطالاً غير عاديين. الحصان كان بطل قصة، امرأة عجوز في صباح منزلي يعجّ بالحياة، طفلة في صباح عيد تتابع سكّين جزّار يغتالُ خاروف العيد، شاب في حالة سباق صعب. بطل قصة "الكابوس" مثلاً، ليس نمطياً. بَطَلا "الطريق إلى صفّين" لم يسبق أن

عَرَفَتْهُمَا القصّة العربية.. بطلان يطرحان علاقة المرأة العربية بالرجل الأوروبي، وهذا ما لم يُطرح في القصة العربية، لا بأس، أنا لا أخاف من هذه التهمة لأنني تجاوزتُها.. الفنّ لا يسمح بالنمطية والتكرار. الفن يخلق الرموز والعوالِم، فما فائدة أن ننقل الواقع كما هو بشخصياته.. ما الفائدة؟

■ ثمة ظاهرة جديرة بالاهتمام، أن يبدأ الأديب شاعراً، ثم يتحوّل إلى عالم القصة، والأمثلة على ذلك كثيرة، ما التفسير لهذه الظاهرة، هل كتابة "القصّة" أسهل مثلاً؟

أعتقد أن المسألة ليست بهذه البساطة، أيْ أنّ هناك فنّاً صعباً وفنّاً سهلاً.. بدأتُ أكتب الشعر، دَرَّبت نفسي على الشّعر الكلاسيكي، قرأتُ الشعرَ العربي التراثي من مظانه، حفظتهُ، وهذه كما أرى المحطة الحقيقية للوصول، هنا يتعرّف الأديب إلى كنوز اللغة وصورها من مصادرها، وعندما كتبتُ الشعر أحسستُ أن الحالة الغنائية لا تناسبني، كنتُ قد درّبت نفسي على اللغة الشاعرية الشعرية، بصورها وألوانها، وترافق هذا الأمر مع تجربتي مع اللون، وكان انتقالي إلى فن القصة القصيرة تلقائياً ومقبولاً.

أحسّ أن فنّ القصة القصيرة أقرب إلى روح العصر، فقد ابتعدَ فنّ الشعر عن الذائقة الشعبية، وأصبح أقرب إلى فئة مدرّبة على الفكر والرموز، في حين نجحت القصة القصيرة بالحلول محلّه.. أعتقد أن هذا التفسير أقرب ما يكون إلى تحليل هذا الوضع، فمع السبعينيات باعد الشعرُ بينه وبين الناس، واقترب من الفئة فائقة الثقافة، في حين امتدّت القصة واقتربت من نبض الناس ومشاعرهم. هذا ما أفهمه شخصياً على الأقل من تكرار هذه الحالة في الساحة الأدبية العربية.

■ تلجأ كثير من القاصّات –محليّاً– إلى طرح مشاكل المرأة بإطارها التقليدي، فَيصوّرْنها مستلبة الإرادة، فاقدةً للقدرة على الدفاع عن نفسها، ويُسْهِبن عندما يكون الموضوع "حقوق المرأة" و"المساواة...". ألا ترين معي أن الحديث بهذا الشكل أصبح "موضة"؟

أرجو أن نفرّق بين كاتبات الأعمدة الأسبوعية في الصحف، وبين القاصّات. إن الطروحات التقليدية لهموم المرأة، لا تمثّل الفن كما أفهمه. أستطيع أن أحاضر في مسألة حقوق المرأة والمساواة ساعات، لكنني لا أستطيع أن أخاطب قارئ القصة القصيرة بهذه الطريقة المهمّشة المسطحة..

أنا امرأة، وأتمنى أن تحصل المرأة العربية على الموقع الاجتماعي والفكري والحضاري والإنساني الذي يناسبها في الألف الثالثة بعد الميلاد، لكنني في الوقت نفسه أحترم تقنياتي ولغتي وفني القصصي؛ قد أقدم صورة مستلبة وهذا واقع، لكنني لا أسمح لنفسي بتهميش نصّي خدمةً لقضية مهما كانت، واسمح لي أيضاً أن أقول بملء الفم، إن المسألة ليست تخصصية، أي أنني كاتبة، لذا فإن عليّ أن أطرح قضايا المرأة في قصصي.

أنا لا أفهم الحركة الاجتماعية والحراك الاجتماعي بهذه الصورة والبساطة والتسطيح، ولا أستطيع أن أتناول قضايا المرأة بمعزل عن القضايا الاجتماعية وحركة المجتمع ككلّ. إنها صورة متكاملة فيها المرأة مدانة تماماً كما الرجل! فالحقوق والمساواة مسألة كبيرة لا يجوز فيها توزيع التهم والإدانات وتشويه صورة الرجل في النصوص التي تنتجها المرأة.. إنها مسألة صعبة تمثّل حراكاً اجتماعياً يحتاج إلى الكثير من الفكر والجهد والعمل الجماعي الإنساني الذي يتشارك فيه المجتمع بوعي ومسؤولية.

■ **لماذا اخترتِ هذا الفنّ، ومتى تكتبين، وكيف تكون البداية؛ أقصد، اصطياد الفكرة؟**

لقد اخترت هذا الفن بوعي تامّ، وقد يكون هو أيضاً اختارني بعد أن صقلت تجربتي اللغوية والأدبية في مجال الشعر..

أحس الآن أنني لم أرتكب خطأً عندما توجّهت بكل مشاعري وطاقاتي وإمكاناتي نحوه، قلت في إحدى شهاداتي إنني ألقيتُ بكلّ ما أملك من مواهب في حضن القصة القصيرة: لغتي الشعرية، ألواني وخطوطي في تجربتي التشكيلية، قراءاتي واهتماماتي التراثية في دراسة التاريخ، ولستُ نادمة على ذلك.

أما كيف تكون بداية القصة؟ كيف أصطاد الفكرة؟ فأعتقد أن المسألة لا تمثّل حالة "اصطياد". إنها تنمو بهدوء وتلقائية. أنا أحسّ فجأة أنني أطارد وجهاً ما، أختزن مواقف في عالم الذاكرة، أحسّ دائماً أنّ بداخلي كاميرا عجيبة وأعتقد أنها ذكية، لأنها تقوم باختزان

وجوه بعينها.. مواقف.. أحداث، تلتقطها، لا أدري كيف.. لكنني أحسّ بالتماعها وأعرف أنها مخبوءة، فلا أقلق.. إنها كنزي الداخلي والمياه الجوفية الصافية التي أختزنها للحظة الكتابة.. لا أدري كيف تخرج فجأة إلى السطح، تتشابك، تتشكّل بسرعة بصورة ملامح ووجوه وأحداث وأفكار.. فجأة تخرج هذه النماذج وتبتسم لي، أحسّ أنني أعرفها، وأفرح لأنني على وشك تقديمها للآخرين. أحياناً أتعرف بخوف إلى بعضها بشقاوة عجيبة.. هذا فلان.. وهذه فلانة.. يا إلهي، كيف جاءوني هكذا.. ولماذا هم؟ أصمتُ وأترك للكاميرا حرية الانتقاء والحركة وأكتم السر وأمضي في مسارب الحياة..
باختصار، كتابة النصّ مسألة عجيبة، طبعاً ليست وحياً أو إلهاماً.. إنني أعيد ترتيب عالمي الجوّاني بطريقتي.. إنها ليست كالقصيدة، ودائماً أحسّ بروعة إطلالة النص وبهائه، أحسّ بفرح غامر لا أقدر على وصفه بالتأكيد.

■ إلى أي حدّ استطاعتْ الكاتبةُ -المرأة أولاً- طرحَ مشاكل جنسها وهمومه، وهل هي أقدر من الرجل على ذلك؟

أفهم أنك تسأل سؤالاً عاماً ولا تخصّ به الأديبات الأردنيات. التجربة عنصر مهم في الكتابة، ومصداقية التجربة الفنية قد ترتبط أحياناً بالحياة المعاشة. هذه مقولة مقبولة لديّ، لكنني لا أدري لماذا نفكّر بجنس الكاتب ما دام أنه نجح في تقديم نصّ، ونجح أيضاً في طرح قضية بطريقة فنية؟
لماذا نتورّط دائماً في السؤال النمطي إياه: من هو الأقدر الرجل أم المرأة..؟ أليس المهم هو الموضوع والفن؟
لاحظ إنني لا أحب الإجابات العامة. لأنني أستطيع هنا أن أميّز بين الكاتبة الغربية والعربية والمحلية، ولكلّ من هؤلاء الكاتبات وضعها وطاقاتها وإمكاناتها، وببساطة أقول إن لكلّ مجتمع خصوصيته، ومتى استطاع الكاتب / الكاتبة أن يغوص في أعماقه، ويقدمه بطريقة فنية وتقنية عالية. صار للقضايا المطروحة حضورها.. وهذا هو المهمّ حسبما أرى.

■ القارئ لقصصك يرى عاملاً مشتركاً فيهن جميعاً، وهو البحث عن الحرية؛ حرية الإنسان عموماً..

أعلن سعادتي لهذه الملاحظة. نعم، أنا أبحث عن الحرية. شخصياتي تختنق إذا لم تتنفس هواء الحرية، وهذا مؤشر على أنها شخصيات حية تبحث عن الحياة.. الحرية هي الحياة،

وهذه معادلة جميلة أفرح لها، أنا شخصية تكره القيود والحواجز، حتى إنني لا أستطيع أن أرى عصفوراً في قفص، أكره أن أقطف وردة لأضعها سجينة في غرفة محاطة بجدران جامدة لأحرمها من نور الشمس ومن نسق التربة وروح النسمات العابثة ونبض أمّها.. وربما انعكس هذا الأمر على شخصياتي.. ولأنها مثلي أيضاً تكره القيود.. ما فائدة الحياة من دون حرية؟

حتى الموت أجده حريةً مطلقة وجميلة. إنه يحرر الروح من رتابة الجسد. وأظنني لو تعرّضت للسجن فسأقتل نفسي. إن مصادرة الحرية هي أبشع ما يواجه الإنسان أينما كان وحيثما كان.. إلى أين أريد أن أصل؟ إلى عمق الحياة والكرامة.. إلى الجوهر.. لكنني مع الأسف أخافُ من النتيجة التالية، ألا تتحقق الحرية إلا بالموت!

■ أبطالك تتنوع مستوياتهم الثقافية والإدراكية، ويجمعهم الهمُّ الواحد.. كيف ترسمين معالم الشخصية دون أن تختلط بمعالم غيرها؟

أنا لا أحسّ بالخوف من هذا الهاجس.. إنه لا يلاحقني، ولا يشكّل هَمّاً في تجربتي الأدبية. ما دام هؤلاء من مستويات ثقافية وإدراكية متنوعة كما لاحظت، فإنهم يتمايزون.. صحيح أن الكاتبة واحدة، لكنها في الوقت نفسه متعددة. إنها تملك القدرة على معايشة هذه المستويات والتفكير بدلاً عنها، وبالتالي ترسمها بحرفية.. هذا ما يفعله الكاتب عادة. فمع أنني جاوزت عمر الطفولة، إلا أنني بالتأكيد قادرة على التفكير بمنطق طفلة واعية، وهذا ما نفعله كلنا. ألا تحسّ فجأة أنك طفل يطارد فراشة في ربيع ما.. أو في كل ربيع..؟ لست قلقة إذن لتنوع شخصياتي في مداركها الفكرية والإدراكية، لأن معالمها محفورة في أعماقي بقوّة.

■ بدأت بالهمّ المحلي في إنتاجكِ المبكّر، ثم أصبح الهمّ قومياً في إنتاجك "التسعيني"، ما الهَمّ الذي تتوقعين أن يحمل أبطالكِ وزره في إنتاجكِ المستقبلي؟

هذا السؤال لا يقلقني حقاً.. الهمّ المحلي والقومي يتنفسان مني تماماً كما يفعل أيّ كاتب يعرف موقعه. سأظلّ في مقبل الأيام أنا: الكاتبة الأردنية العربية التي تحترم فكرها.. لن يخيفني التقدّم المدهش الذي يلاحق إنسان العالم، ولن أحسّ بيأس حقيقي رغم كلّ ما يحدث لنا. أنا بطبيعتي هادئة، وقد أعطتني خلفيّتي الأكاديمية بدراسة التاريخ أرضيّةً صلبة تُشعرني دائماً أن الأمة لا تموت.. مررنا بتجارب بشعة وبقينا. لكنّني أخاف على إنسانية الإنسان فقط من هذا التقدم المدهش. ما يحدث في العالم مخيف ورائع في الوقت نفسه،

فنحن في زمن الأقمار الصناعية والبريد الإلكتروني والإنترنت والفاكس ومئات الاختراعات المذهلة، ولا أدري بعد حالات الاستنساخ ما الذي سيحلّ بالعالم.. أعلن خوفي على إنسانيتنا.. وأنتظر!

■ **ظاهرة أخرى نلاحظها في ما يخص أدب المرأة.. أن تُصدر الواحدة كتاباً واحداً ثم تتوقف، برأيكِ ما السّبب في ذلك؟**

أعتقد أن هذا السؤال يضع استنتاجات عامة وغير دقيقة. فعلى الصعيد المحلي، ليس هذا صحيحاً. الأدبيات الأردنيات يكتبن بغزارة، خصوصاً في فنّ القصة القصيرة في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات. وأما على المستوى العربي والعالمي فهي فكرة مرفوضة وغير دقيقة.. المرأة الموهوبة حقاً (إذا كانت صاحبة موهبة حقيقية) لا تتوقف عن العطاء، أمّا إذا كانت موهبتها بسيطة ومسطّحة، فإنها بالطبع ستتوقف، حالها في ذلك حال الرجل.. هل رأيتَ رجلاً لا يتمتع بموهبة ويستمر في العطاء..

■ **بمتابعة الخريطة الشعرية العربية، نجد أن مستوى الشاعر / المرأة أقلّ فنياً بكثير من مستوى الشاعر / الرجل، إلا من بعض الاستثناءات هنا وهناك، أما في مجال القصة فنجد من يتفوّقن ويقدّمن ما هو أكثر إبداعاً وتميزاً فيما يُفترض العكس.. فالمرأة أكثر عاطفة من الرجل.. ما تعليقك؟**

أوافقك على هذه الملاحظة العامة بتحفّظ، رغم أنها واضحة على الساحة المحلية على أقلّ تقدير، ففي الوقت الذي تتوفر لنا فيه قاصّات يكتبن قصة متميزة، فإن عدد الشاعرات لدينا قليل، ولا أجد إنتاجاً شعرياً متميزاً على المستوى العربي أيضاً. واللواتي يبدأن بالشعر يتركنه لممارسة فنون أخرى، فهل الشعر عادة هو المحطة الأولى؟

■ **ألستِ معي في أن المرأة العربية تضطلع بدور كبير، أكبر من دور الرجل، في المؤامرة على نفسها، لذا يكتب عنها الرجل كما لو كانت إحدى ممتلكاته، وهي راضية بنظرته إليها أو بفكرته عنها..**

حسناً، لنبدأ بمفردات لا أقرّها.. أعتقد أن ليس هناك مؤامرة ما، وأرى أن المرأة لا تشارك

في المؤامرة على نفسها عن قصد أو من دون قصد.. لكنني في الوقت نفسه أشاركك إدانة المرأة في مسألة واحدة فقط، وهي أنها لا تساهم في إحداث التغيير المطلوب بقوة.. خصوصاً عن طريق التربية التي تتبعها في أسرتها، ففي الوقت الذي تطالب فيه المرأة بالتحرر والتغيير، وتشارك في المؤتمرات والخطب واللقاءات والاحتجاج، فإنها في الوقت نفسه تتبع نمطاً تقليدياً في تربيتها لأبنائها وبناتها. فالمرأة الأم / الجامعية / المثقفة، تتعامل مع بناتها بعقلية جدّتها، وتؤثر الذكَر بحبها، وهي صورة متكررة عجيبة لا نفهمها، في الوقت الذي يتمّ فيه إتهام الذكر باضطهادها. أعتقد أن هذا هو جوهر المشكلة.

وفي الوقت نفسه، فإن المسألة ليست مؤامرة وتشويهاً للصورة، ولا يمكن أن يُفهم الأدب بوصفه مؤامرات مقصودة.. إن الإدانة التي يقدّمها الكاتب / الكاتبة لموقف ما، سواء أكان صاحبه رجلاً أم امرأة، هو الجوهر. لماذا إذن لا نحلّل مواقف الكتّاب من النماذج الذكورية المطروحة ونحاسبها بالمكيال نفسه..؟

حسناً، أحلم بعقلية متفتحة تفهم الأدب بوصفه وعياً إنسانياً، لا مؤامرات قصدية، وأحلم بعقلية متفتحة متوازنة لا تتعامل مع الأدب بجنسوية مقيتة تقتله.

■ يجري الحديث عن "إبداع نسوي". هل يتعلق هذا المصطلح بالإبداع الذي تكتبه المرأة عموماً، أم بالإبداع الذي تكتبه المرأة ليعالج قضاياها، أم بالإبداع الذي يعالج قضايا المرأة مهما يكن جنس كاتبه؟

أرى أن المقصود بهذا المصطلح هو الإبداع الذي يعالج قضايا المرأة مهما يكن جنس كاتبه، أو ما اصطُلح عالمياً على تعريفه بـ"الجنسوية".

مع ذلك أقول إن هذه مسألة شائكة حقاً وأنا لا أفهم هذا التصنيف.. فالإبداع إبداع أينما كان، ومهما كان جنس صاحبه.. أحد النقاد سألني: "هل تعتقدين أن الدين يحدد الإبداع..؟ أي هل يمكن أن يكون الإبداع مسلماً أو مسيحياً أو يهودياً أو بوذياً..؟"، وعندما أبديتُ دهشتي من سؤاله قال: "إذنّ فالجنس أيضاً لا يمكن أن يحدّد الإبداع..!"، وأضاف: "هذا جنون، لا يمكن تسطيح الإبداع بهذه الطريقة"!

لقد أبرز النصف الثاني من القرن العشرين مسألة تحرر المرأة ومساواتها بقوة على الساحة العالمية والعربية والمحلية، وكان نتاج ازدياد تعليم المرأة وخروجها إلى العمل أن اتّضحت

قدراتها وأُتيحت لمواهبها حرية الحركة، فشاركت بقوة في المجالات الأدبية والفنية والفكرية، مما طرح هذه المسألة بقوة وبصوت عالٍ، فظهر بين بعض النقاد مصطلح "الأدب النسائي" في محاولة هامشية للفرز والتصنيف دون التحليل..

الأدب العربي كله لم يشهد في عصوره المختلفة ظاهرةً يسمّيها النقاد القدامى "الأدب النسائي" رغم مشاركة النساء في عالم الشعر ومجالس الأدب، في حين أبرزت العقود الخمس الماضية صوتَ المرأة بقوة.. وأنا أعتقد أن هذا مبررٌ غير كافٍ لفصل الأدب الذي تكتبه المرأة فصلاً تعسّفياً عن حالات الإبداع، لدراستها بمعزل عن حركة المجتمع العام وحركة الإبداع بشكل خاص. وقد أدنتُ من خلال شهادتي في ملتقى حول السرد النسوي، كل من درس قصصي ضمن قائمة سوداء أسموها "الأدب النسائي"، وعددتُ ذلك تهميشاً مؤسفاً لصوتي ولصوت زميلاتي من الكاتبات.

■ **نلاحظ أن دور المثقّف في انحسار مستمر، وتأثيره باضمحلال. تُرى، كيف نَرْتق الفجوة بين المثقف والمجتمع، وبين المثقف وصاحب القرار أيضاً لنفكّ عنه الحصار والعزلة، ونجعل له فعلاً تأثيرياً في المجتمع، على اعتبار أنه "مصلح اجتماعي" أولاً، خصوصاً ونحن نشاهد التأثير الكبير للمثقف في مجتمعات أخرى، وفي الغرب تحديداً؟**

يبدو أنني سأتوقف معكَ في أكثر من محطة. أنت تقرّر سلفاً "أن دور المثقف في انحسار مستمر، وتأثيره باضمحلال"، فهل تقصد بذلك المثقف الأردني تحديداً..؟ وهل تعتقد أن هذه المقولة تخصّنا، أم إنها صفة تنسحب على المجتمعات العربية عموماً؟ ثم إنك تفترض أنّ هناك فجوة بين المثقف من جهة والمجتمع من جهة أخرى، وتفترض أن هذا المثقف عينه يواجه أزمة بينه وبين "صاحب القرار" وأنه محاصَر ومعزول.. هذه المقولات صعبة ومحزنة إن كانت صحيحة، لكنني وبكل بساطة أسأل: هل تجد تعريفاً سليماً ومقبولاً للمثقف؟ نحن نلجُ الألف الثالثة للميلاد، وقد انقلب فينا العالم كلّه رأساً على عقب بمصادر معلوماته وأحكامه ومعطياته..

هل تعتقد إذن أن مصادر الثقافة اليوم هي عينها مصادر الثقافة في الثمانينيات، وهل تتطابق معايير الثمانينيات الثقافية مع معاييرنا اليوم..؟ أنا شخصياً أجد نفسي في قمة الجهل قياساً بجيل التسعينيات الذي حلّت شبكة الإنترنت والأطباق اللاقطة محلّ اللغة

التقليدية لديه؛ لغة الكتاب.. فهل يمكننا أن نتفق على ماهية المثقف اليوم، لنتفق بعدها على علاقته بالمجتمع، ثم بالسلطة؟

أعتقد أن مثقف الغد، ليس محاصَراً لا من السلطة ولا من المجتمع. ولا أدري ما الذي سيحدث في المستقبل، وهل سيتم استنساخ مثقفين ومبدعين بالمئات..؟ تصوّر معي كل هذه الاحتمالات. ولك أن تشعر بالدهشة أو الخوف أو الإعجاب!

من مواليد عجلون، نالت درجة البكالوريوس في الآداب من الجامعة الأردنية (قسم التاريخ)، ونالت من الجامعة نفسها درجة الماجستير العام ١٩٨٠، ثم أتبعتها بدرجة الدكتوراه. عملت محاضرة في كلية عجلون، ثم انتقلت للعمل في قطاع التربية والتعليم حتى تقاعدها، اختيرت عضواً في الهيئة الاستشارية لمجلة "أفكار" (١٩٨٩)، وعملت مدرّسةً في جامعة آل البيت (كلية الآداب والعلوم)، شغلت منصب مديرة مكتبة الجامعة الأردنية ومديرة دار النشر في الجامعة.

أصدرت في القصة: "شقوق في كف خضرة" (١٩٨٢)، "المجابهة" (١٩٨٤)، "الحصان" (١٩٩١)، "عندما تصبح الذاكرة وطناً" (١٩٩٦)، "الوشم" (٢٠٠٠).

أعدّت دراسات وشاركت في عدد من الكتب، منها: "حركة المختار بن أبي عبيد الثقفي في الكوفة" (١٩٨٤)، "إربد وجوارها (ناحية بني عبيد ١٨٥٠-١٩٢٨)" (١٩٩٥)، "دراسات في مصادر تاريخ العرب الحديث" (محررة) (١٩٩٨)، "بناء الدولة العربية الحديثة (تجربة فيصل بن الحسين في سورية والعراق)" (١٩٩٩)، "الكتاب التذكاري للمرحوم سيد مقبول أحمد" (١٩٩٩)، "تاريخ شرقي الأردن في العهد العثماني (١٥١٦-١٩١٨)" (٢٠٠١)، "الرواية في الأردن" (محررة ومشاركة)، "الدولة العثمانية بدايات ونهايات" (محررة ومشاركة)، "سلسلة الوثائق الهاشمية" (عضو مشارك).



يوسف ضمرة:

إذابة الحدود بين الأجناس مطلب غير إبداعي

■ **كَتَبْتَ روايتك "سحب الفوضى" في مطلع الثمانينيات، وأصدرتها في مطلع التسعينيات. ما الذي دفعك إلى تأجيل نشرها كل ذلك الوقت، رغم أنّ صدورها حين كتابتها كان يمكن أن يمنحها أهمية خاصَّة لطبيعة التجربة التي تتناولها، فضلاً عن قلَّة الأصوات الرِّوائية آنذاك؟!**

لقد حاولتُ نَشْرَ الرّواية فَوْرَ كتابتها، في الأردن، ولكن الرقابة (دائرة المطبوعات والنشر) آنذاك لم تسمح بذلك.. وفي العام ٢٠٠١ وافقت الدائرة على نشرها.

وعليّ أن أوضح هنا أن العمل الجيّد لا تقل قيمته بمرور الزمن. ولعلّ الصَّدى الكبير الذي لقيته الرّواية نقدياً بعد عشر سنوات من كتابتها يؤكّد ذلك.

■ **في ما يخصّ التّجنيس، يميل نقّاد تناولوا "سحب الفوضى" إلى أنها تنتمي إلى جِنْس القصة القصيرة لا الرِّواية، ما تعليقك؟**

هناك من تناول "سحب الفوضى" كقصة طويلة، وهناك من وضعها خارج التجنيس، لكن الغالبية تعاملت معها كرواية.

أمّا بالنسبة لي، فإنَّني أعترف أنني لم أكن أفكِّر بالرِّواية آنَ كتابتي لـ"سحب الفوضى". ولكن، وبعد اطِّلاع بعض الأصدقاء على المخطوطة قبل اكتمالها، وبعد الانتهاء منها، جرى التأكيد على أنّها رواية، وأيّاً كان الجنس الذي تنتمي إليه، فهي عمل فني له خصوصيته وتميّزه بالنسبة لي، ولا أبوح بسرّ حين أقول إنّها أقرب الأعمال إلى نفسي حتى الآن.

■ **عملٌ كـ"سحب الفوضى" يعني أن لديك المقدرة الفنيّة الكافية على كتابة الرواية، كما أن الرِّواية حظيتْ باهتمام نقدي مناسب. لماذا لم تُكَرِّر التجربة؟**

لا أعرف إن كنتُ أمتلك المقدرة الفنيّة على كتابة الرِّواية، ولكنني لا أخفي أنني حاولت مرّات عدّة أن أفعل ذلك.. وفي كل مرّة كنت أصطدم بعقبة ما، هناك محاولات وقعت أسيرة التَّجْرُبةً السَّابقة (سحب الفوضى)، وهناك تجارب لم أرَ فيها شيئاً جديداً يستحق مجازفة النشر! لقد كان استقبال "سحب الفوضى"، بما حفلت به من تقنية جديدة وجرأة بالغة كما قيل فيها، تحدّياً كبيراً بالنسبة لي. كان عليّ، وما يزال مطلوباً منّي، أن أتجاوز "سحب الفوضى"، أن أنْعَتِق منها، أن أتحرَّر من عالمها وأخوض في عوالم أخرى، وهذا لم يتحقق في محاولاتي اللاحقة.

■أنت منْ أغزر كتّاب القصة القصيرة في الأردن إنتاجاً، حيث صدر لك سبع مجموعات قصصيّة. هل ترى في القصة وسيلتك الأثيرة لطرح أفكارك وهواجسك، وإنْ كان الأمر كذلك، فهل قلتَ ما تريد قوله، بعد هذا الكمّ من التجربة، والكتابة؟

سأبدأ من نهاية السؤال، فأنا لا أشعر أنَّني قلتُ ما ينبغي لي قوله حتى الآن. ثمَّة أفكار وهواجس تَلِحُّ على نفسي، حتى وإن سبق لي أنْ طرحتها في أعمال سابقة.

الكتابة فعل متجدّد، معرفة جديدة. والكاتب يتعلّم يومياً أشياء جديدة، وتتغيَّر مفاهيمه وتتبدّل، وتختلف رؤيته للحياة مع الزمن، وبتأثير المتغيرات من حوله.

وعليه، فإنَّ الكاتب ليس علبة مقفلة نفتحها ونستخرج ما فيها، ثم نَرْكنُها جانباً.

فحتى الماضي، يمكن للكاتب أن يعيد إنتاج وقائعه وأحداثه وشخوصه، ويتناولها في نصوصه بأشكال ورؤى مختلفة، بحيث يغدو كل شيء جديداً بالنسبة له، كي يظل يُقَدِّم ويقول ما لم يَقُلْه من قبل.

أمّا عن القصة ومكانتها لديّ، فإنني أرى أن لكل كاتب وسيلته وطريقته وجنسه الأدبي المفضّل، والعملية ليست قصديّة، فكثير من الكتاب جرَّبوا التعامل مع الأجناس الأدبية كلها، لكنهم تميّزوا في جنس واحد، وهنالك كتّاب آخرون اكتفوا بجنس إبداعي واحد.

بالنسبة لي، فإن مشكلتي -إن كانت هذه مشكلة- تَتَمَثَّل في حُبّي للتكثيف الشديد، وبُغْضي لكل ما هو فائض وغير ضروري في النّص، وأظن أنّني قادرٌ على السيطرة على القصّة القصيرة من هذه النَّاحية أكثر من الرِّواية، التي غالباً ما تنطوي على شخوص عدّة، وحكايات ووقائع، وهي -أي الرواية- كثيراً ما تُغْري الكاتب بالانطلاق في الحكي والقصّ، وهنا أخشى كثيراً من تقديم ثرثرة فائضة، وهو الأمر الذي ألمسه في الرِّواية العربية.

■ **تُمَثِّل الذكورة من وجهة نَظَر بعض أبطالك النَّموذَج الأمثل للمقاومة. مثال ذلك قصَّتك الشهيرة "الديك" من مجموعة "المكاتيب لا تصل أمي". هذا يدفعنا إلى الوقوف عند صورة المرأة في أدبك.**

لا أدري كيف تُفَسِّر قصة "الديك" على هذا النحو!! ربما يكون من حقّك ذلك، ولكن، وما دمت سألتني، فإنَّ باستطاعتي التَّوضيح. قبل الانتقال إلى صورة المرأة، قصة "الديك" تتحدّث عن رجل فلسطيني يتشاءم من الطيور الدَّاجنة كالحمام والدَّجاج، والسَّبب أن زوجته قامت بتربية زوج من الحمام قبل وقت قصير من النَّكبة، ثم كرّرَت ذلك قبل وقت قصير من هزيمة ١٩٦٧، وعندما يرى دجاجة عام ١٩٨١ في المَنْزِل يعود إليه تشاؤمه، فَيُصِرُّ على ذبح الدجاجة كوليمة لابنه الطالب في جامعة بير زيت.

لكن تندلع انتفاضة في الجامعة، ويُعْتَقَل الابن، ويعود أحد زملائه إلى القرية ليخبر الأب قائلاً بالحرف الواحد: "الانتفاضة لن تتوقّف هذه المرّة". وهنا يشتري الأب ديكاً ويهديه إلى زوجته قائلاً: "هالمرّة ما في حمام.. في ديك".

وكما ترى فإن وظيفة الديك مُكَمّلة لوجود الدجاجة وداعمة لها، فالديك هنا يشبه الفيل الذكر في حكاية "الفيل يا ملك الزمان"، ولكن الغايتين مختلفتان! الديك هنا لتلقيح الدجاجة، وكناية عن انتهاء حقبة التشاؤم، وبدء مرحلة جديدة تتمثّل في قبول الرجل لفكرة وجود الدجاج والطيور الداجنة في منزله!

أمّا المرأة في قصصي، فلها صور متعدّدة، فالمرأة في الأحوال كلها تُشَارك الرجل همومه ومشكلاته وقضاياه، وقد ظهر ذلك بوضوح منذ مجموعتي الأولى "العربات". بل إن المرأة في بعض القصص تتحدّى المفاهيم والأعراف الاجتماعية التقليدية، رغم ما يرتّبه عليها ذلك من ضرر وأذى، لكنّها تمضي في ذلك نظراً لقناعتها بمفاهيمها.

وبشكل عام، فإنني لا أحب صورة المرأة المُسْتكينة أو القطب السَّالب، ففي قصص عدّة كتبْتُها تقوم المرأة بما لم يقم به الرجل... أحياناً تقرر الانفصال عن الرجل، وأحياناً أخرى تناضل إلى جانبه، وتواجه التّحدّيات مثله تماماً رغم معارضة بعض النماذج الذكورية! كما أن المرأة بالنسبة لي توأم الحياة، إذْ لا تكاد قصة من قصصي تخلو من المرأة الفَاعِلة؛ المرأة المحرّكة والمؤثرة، والتي تترك أفكارها ومفاهيمها وهواجسها ظلالاً قوية على مسيرة الإنسان.

■ **قصصك تشي بكثير من ملامحك الحقيقية ككاتب، كما يرى عدد من الذين تناولوا تجربتك. هل تؤيد النّظرة البنيوية التي تعزل النّص عن صاحبه (موت المؤلف)، أم إنَّك مع اشتباك المؤلف مع نصِّه؟**

الإبداع شيء، والنّقد شيء آخر. أنا لا أخفي أن قَصصي هي أنا، غالباً ما كنتُ بطلاً قصصياً، وكثيراً ما نقلتُ تجارب شخصيَّة وذاتيَّة في قصصي، ولا أظن أن هنالك كاتباً يتنصَّل من هذا البعد الفني. فالكتابة -الإبداع تحديداً- حوارٌ مع الذات، وتعبير عن رؤية الكاتب للحياة والناس، وكشف لأفكاره وأحلامه وهواجسه، وحوار يُقيمُهُ مع القيم الإنسانية، فكيف يحدث ذلك من دون الاقتراب من الذَّات المُبْدِعة؟!

لكن فكرة "موت المؤلف" لا تتعارض مع ما ذكرته، فالنّاقد ليس معنيّاً بالعلاقة بين النّص وصاحبه. ربما تكون هذه العلاقة أحياناً عاملاً مساعداً على فهم النّص وتأويله، لكنّه يظل عاملاً ثانوياً، فنحن لا نستفيد كثيراً حين يقول فلوبير: "إنّ إيما بوفاري هي أنا"! أعني أن هذا الاعتراف لا يقدّم أي مساعدة لتأويل النّص، فسواء كانت إيما هي فلوبير أو لم تكن، فإن الرواية -كما يراها النّقاد- معنيّة برؤية الحماقة البشرية، ولكني في الوقت نفسه لا أؤيد مقولة "موت المؤلف"، إذْ إن كثيراً من الأعمال الإبداعية تُضاء بمعرفتنا للمؤلف نفسه، إننا نفهم نيرودا ونستمتع بأشعاره بعد قراءة سيرته أكثر من قبل، وهذا الجانب -المُتْعَة- أمر على درجة كبيرة من الأهمية، ولا أظن أنّ النّاقد -أيّ ناقد- يرفض معرفة شيء عن العلاقة بين المؤلف والنّص، قد لا تساعده هذه المعرفة في دراسته وتأويله، ولكنها تُغني تجربته وتُثْري معارفه ومفاهيمه عن العملية الإبداعية بشكل عام.

■ **أفادت القصة القصيرة من الفنون الأخرى التي بدأت بالظهور في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وخصوصاً السينما، كيف تُقَيِّم العلاقة بين القصة والدراما وفق تجربتك في هذا المضمار؟**

الأنواع الفنية كلّها يستفيد بعضها من بعض. لكنّ هنالك فرقاً بين كتابة القصة كجنس أدبي، وبين كتابة القصة للسينما والتلفزيون. في القصة لن تكون معنيّاً بمكونات المشهد كلّها، بل بتدفُّق السَّرد أكثر، واستمرار حيويته، بينما القصة السينمائية على العكس من ذلك، حيث الصورة تُقَدَّم بالسَّرد والحكي بحيوية ودهشة.

ربما استفادت القصة الحديثة من التّقنية السينمائية، من حيث التَّنَقل السَّريع بين المَشَاهِد، ومن حيث المونتاج تحديداً. لكن القصة الحديثة استفادت أكثر، أو تأثرت -للدّقة- بالشعر الجديد -بقصيدة النثر تحديداً- أكثر من تأثّرها بالسينما.
بالنسبة لي، قد أكون تأثرت بفنون كثيرة: كالسينما والشعر والمسرح، ولكني أودّ أن أؤكّد على مسألة أساسية، وهي أن الكاتب لا يختار الشكل الذي يكتب فيه، ثمّة متغيرات في المفاهيم والرؤية الفنية والفكرية كما أشرت من قبل، وثمّة موضوع يُملي على الكاتب ملامح شكله ومراحل نموه وتطوّره، وكثيراً ما يُفَاجَأ الكاتب بما يكتبه.
أنا أنحاز لقصتي كما هي، لقد حدث وأن تحوَّلت إحدى قصصي إلى فيلمين، أوّلهما سينمائي لبناني -كمشروع تخرّج جامعي-، والثاني فيلم تلفزيوني أردني. وأنا منحاز للمشروع الجامعي نظراً لأمانته، رغم أنني أدرك أن للمخرج رؤية خاصَّة تحتم عليه إجراء بعض التعديلات، كما حدث في الفيلم التلفزيوني المأخوذ عن القصة نفسها.

■ أبديتَ غير مرّة، إعجابك بتجربة زكريا تامر القصصيّة، فما المختلف في هذه التَّجربة؟

زكريا تامر هو مؤسس القصة العربية الحديثة، إلى جانب يوسف إدريس. أهمية زكريا تامر تَنْبُع من جرأته في تحطيم السائد والمألوف. إنّه كاتب مُغَامِر، حرَّرَ القصة من قوالبها التقليدية على صعيد الموضوعات واللغة، وساهم في تخليص القصة من الإنشاء والمواعظ والحِكَم والخطابات.
زكريا تامر كاتب حديث، وقد شكَّلت الحرية هاجسه الرئيس. وهو الهاجس الذي يُلِحُّ على كتابتي بشكل دائم، ولكنني لاحظتُ مؤخراً أن زكريا تامر يكرّر ما قاله من قبل بالرؤية نفسها، وبالرموز الفنية نفسها، وهو أمر مؤسف!

■ يُصَنِّف النّقاد القصائد التي تتناول الاحتلال وبشاعته على أنّها قصائد مقاومة. وقد جسَّدتَ في بعض قصصك هذه الموضوعة، هل يمكن أن نعدّ إنتاجك، الواقع في هذا السِّياق، في إطار ما يمكن تسميته "القصة المقاومة"... بمعنى آخر، هل ترى أنّ هناك قصّة مقاومة، أسوةً بالقصيدة المقاومة؟

أنا ضدّ التصنيفات غير الفنيّة. فليست هنالك قصة مقاومة، وقصة إذعان مثلاً. القصّة قصّة، بصرف النَّظر عن موضوعها وهاجسها الرئيس. المقاومة قيمة إنسانية نبيلة، ولا يمكن لكاتب أن يتجاهل ذلك أو يُنْكِره، ولكني في الوقت نفسه لا ألوم كاتباً ما إنْ لم تكن المقاومة موضوعاً لكتابته، فالقِيَم الإنسانية النبيلة كلّها تشكّل مقاومة للاحتلال والظلم والعدوان والقمع، فالكتابة عن الحب مقاومة، والكتابة عن الأحلام الصغيرة للنّاس البسطاء مقاومة.

هذه تقسيمات نقدية ساذجة تتكئ على الموضوع، وهو أردأ الأنواع النقدية على الإطلاق!

■ كثر في الآونة الأخيرة، الحديثُ حول العلاقة الإشكالية بين السياسي والثقافي، وارتهان بعض المشاريع الإبداعية للسياسة. كيف تنظر إلى هذا الأمر؟

الحديث عن العلاقة بين السياسي والثقافي، ربما نكون في الأردن خصوصاً، والوطن العربي عموماً أكثر الناس انشغالاً به، بينما لا نجد ذلك في الغرب.

عندما يكتب إدوارد سعيد عن السياسة الغربية يستشهد دائماً بالرِّواية، أمّا نحن، فإنّ السُّلطة السياسية العربية تودّ أن ينهمك الكاتب في تفصيلات فنّية من دون الالتفات إلى القضايا الحساسة في الوطن، ولا أعرف كيف يمكن أن تكون كاتباً من دون أن تكون الحريَّة هاجساً رئيسياً إضافة إلى الهواجس الأساسية الأخرى؟

الكتابة تسعى للتَّعبير عن رفض الرَّاهِن، والسُّلطة السياسية دائماً تَتَخَوَّف من هذه الكتابة. أمّا الإبداع، فليس في وسعنا القول إن هنالك من يرتهن مشروعه الإبداعي للسياسة، بل يمكن القول إن هنالك هواجس وأفكاراً وقضايا تُلِحُّ على كاتبٍ ما أكثر من سواها. وهذا من حقّ الكاتب. هل يمانع أحدٌ ما في إلحاح "هيرمان هسّه" على فلسفة الشرق وحكمته؟

بالنسبة لي، فقد شغلت القضايا العامّة حيّزاً كبيراً من كتاباتي، ولكنني الآن أركّز على هواجس الإنسان اليومية وهمومه الصغيرة. ولا أجد تعارضاً بين البُعْدَين!

■ بعد ما أنجزتْهُ الرِّواية العربية من "فتوحات"، أصبح يُنْظَر إليها على أنها ديوان العرب بلا منازع. إلى أي مدى تتَّفق مع هذا الرأي؟

الرواية فن جديد على المستوى العربي. ومن الطبيعي أن تشهد السَّاحة العربية هذا الوَلَع بها،

خصوصاً بسبب قدرة الرواية على القيام بنوع من التأريخ غير الرسمي في الوطن العربي، إضافة إلى ما تمَنْحه للكاتب من فرصة للبوح الذَّاتي، وهو الأمر الذي يُعَدُّ جوهريّاً بالنسبة للكاتب العربي الذي عانى كثيراً من الاضطهاد والقمع وضيق الأفق السياسي والاجتماعي، ومن سطوة المجتمع البطريركي عليه.

للرواية آفاق لم تبلغها بعد، وأظن أن الأفق ما يزال مفتوحاً لمزيدٍ من تطوّر الرِّواية العربية وتجلّياتها، بعد أن تتخلَّص من صوت المؤلف ويده البارزة.

لكن هذا لا يعني انحسار الأجناس الأخرى، فالشِّعر العربي الآن يعيش مرحلة درامية، ويدقّ أبواباً جديدة، وربما يصل إلى مرحلة فنّيّة كانت مجهولة من قبل.

ولا يختلف الأمر بالنسبة للقصة القصيرة. فهنالك الآن محاولات عربية جادّة لتطويرها، وقد تكون القصة القصيرة جداً خطوة إيجابية على الطريق، أتمنى ذلك، ولكن، حتى لو لم تكن كذلك، فإن التجربة وتراكم المحاولات يؤديان إلى التطوير، ويفتحان الطريق أمام محاولات جديدة.

■ **كيف تتخيَّل مستقبل الأجناس الأدبية، وهل تعتقد أن هناك أجناساً في طريقها إلى الاندثار، وأخرى في طريقها إلى الظهور.. ثم ماذا على صعيد الحدود بين هذه الأجناس، والدعوات إلى إزالتها؟**

الجنس الأدبي لا يموت، لكنّه يتطوّر تدريجياً، وربما يُولَد من رحم جنس آخر. هذا وارد بالطبع، لكنّه لا يحدث بقرار من أحد، أو برغبة شخصية.

ثمّة عوامل خارجية تلعب دوراً في ذلك، إضافةً إلى العوامل النابعة من الجنس الأدبي نفسه.

أنا لستُ مع إذابة الحدود بين الأجناس، ما دام الجنس الواحد قادراً على تطوير نفسه. قد تستفيد الأجناس بعضها من بعض... فليكن، لأنّ هذا إثراء للتجربة الإبداعية. ثمّ، لتكن هنالك كتابة حرّة.. ليكتب مَنْ يشاء ما يشاء، على أنّ هذا كلّه لا يدعو إلى إذابة الفواصل بين الأجناس. فالقصّة تظلّ قصّة... أعني أنّ هنالك أركاناً -لا يمكن الاستغناء عنها- يمكن تطويرها... فَيُمكن للحكاية أنْ تُقَطَّع أو تُكَثَّف، ويمكن أنْ تُرْوَى بأشكال وصِيَغ جديدة غير مألوفة، ولكن تظلّ هنالك حكاية تُحْكَى.

أخشى من بعض التداخُلات أحياناً. أخشى مثلاً من تأثُّر القصة بالقصيدة، أخشى أن نَخْسَر القصّة ولا نربح قصيدة جديدة.

الدعوة لإذابة الحدود بين الأجناس مطلب غير إبداعي. على المبدع أن يكتب وعلينا أن نقرأ، ولسوف نَتَقَبَّل كل ما هو حميم ودافئ وممتع.

لا ينبغي لأحد أن يطالب الشّاعر بالكفِّ عن كتابة القصة مثلاً، وكأنّه يدعو إلى العداوة بين الطرفين.

هذه كلّها دعوات غير فنّيّة، ولا تعرف شيئاً عن جوهر العملية الإبداعية.

وُلد بأريحا العام ١٩٥٣. صدرت مجموعته القصصية الأولى "العربات" العام ١٩٧٩.

أصدر بعدها: "نجمة والأشجار"، (١٩٨٠)، "المكاتيب لا تصل أمي"، (١٩٨٢)، "اليوم الثالث في الغياب"، (١٩٨٣)، "ذلك المساء"، (١٩٨٥)، "مدارات لكوكب وحيد"، (١٩٨٨)، "عنقود حامض"، (١٩٩٣)، و"أشجار دائمة العري"، (٢٠٠٢)، كما صدرت له رواية واحدة بعنوان "سحب الفوضى" (١٩٩١)، " الأعمال الكاملة" (تضم مجموعاته القصصية وروايته في مجلد واحد، ٢٠٠٥).

نال جائزة الدولة التشجيعية في مجال القصة القصيرة عن مجموعته "عنقود حامض" (١٩٩٥)، ونال جائزة محمود سيف الدين الإيراني للقصة القصيرة التي تمنحها رابطة الكتاب الأردنيين (١٩٨٣).

هذا الكتاب

د. خالد الجبر

دأب بعضُ الباحثين والإعلاميّين على نشر مُحاوَراتِه لبعض رموز عصرِه في كُتب، وهو يتوسّم خيراً في إعادةِ نشرِها بعدَ صُدورِها في وسائل الإعلام؛ فجمْعُها في صعيدٍ واحدٍ يقدّم خدمة للقارئ في فضاءٍ ممتدٍّ في الزّمان والمكان؛ وليس صنيعُ الصّديق جعفر العقيلي مُستَثنىً من هذا السِّياق.

يقدّم العقيلي، وهو أديبٌ وإعلاميٌّ ومثقّفٌ، ومطّلعٌ على السّاحةِ الأردنيّة بجوانبها المتنوّعة، حِواراتٍ تجسِّد عملاً جادّاً على مدارِ سنَوات، عقدَها مع شخصيّات لها حُضورُها المحلّيّ والعربيّ. وهي حِواراتٌ متنوّعة ينتظمُها أمران أساسيّان: قضايا الفكر والثقافة والأدب والنّقد والتّاريخ والفلسفة والإبداع محلّيّاً وعربيّاً، وهمومُ الإنسان العربيّ المعاصر في تجلّيّاتها وإشكالاتِها.

تتّسعُ هذه الحِوارات لتشملَ إشكالاتِ المعرفة والمنهج، والتراث والحداثة، والعرب والغرب، والأصالة والمعاصرة، والدّين والسّياسة، والأدب شعره ونثره ونقده، والفكر والفلسفة، والإبداع الذّاتي الفرديّ والإنجازات المؤسّسيّة. وتتّخذ أشكالاً عديدةً من السّؤال المباشر والإجابة المبتسرة، إلى السّؤال المفتوح المُعَدِّ والإجابة الضّافية. وتتباينُ طبيعتُها من الحِوار الهادئ الرّصين المُثقِّف، إلى الحوار السّاخن الجريء المُثير المستفزّ.

وقد أضفى العقيلي على كلِّ حِوارٍ طابعاً خاصّاً مستمدّاً من الشّخصيَّة المُحاوَرَة، واهتماماتها واختصاصها، وجلّى بصورة ممتازة اهتمامَه بالإعدادِ لحِواره؛ فهو يراجعُ الشّخصيّة

المُحاورةَ ونتاجَها، ويحتشدُ بكثير من آراء النقّاد والمثقّفين فيها وفي نتاجها، ويركّز كثيراً على ما وُجِّه إليها من نقد...

إنّه يؤدِّي وظيفتَه على خيرِ وجه، ولا يترُكُ مُحاورَتَه لما تثيرُه إجاباتُ المُحاوَرِ من تداعيات؛ حتّى ليمكن القول: إنّ العقيلي المشاغب الطّريف بأسئلته الفذّة طالباً جامعيّاً، ما يزالُ يسكُن العقيلي الإعلاميّ المثقّف بأسئلته ذات المغزى العميق، واستكشافاته غير البريئة.

هذا الكتاب يتضمّن ستّة عشرَ حِواراً مع شخصيّات مرموقة، منها من رحلَ عنّا فدعونا له بالرّحمة، ومنها من نحيا معه وندعو له بطول البقاء. وهي جميعها عاشت/ تعيش في الأردنّ، لكنّ هذا لا يحصُرُ الكتابَ في البيئة المحلّيّة، بل هو عربيٌّ بامتياز، وحفيٌّ بالقراءة الجادّة.

المحتويات